رضی عابدی

مغربی ڈرامہ اور جدید ادبی تحریکیں

۱۹۸۸

UNIVERSITY OF THE PUNJAB

ادارہ تالیف و ترجمہ جامعہ پنجاب لاہور

سلسلۂ مطبوعات ادارۂ تالیف و ترجمہ پنجاب یونیورسٹی نمبر ۴۴

رضی عابدی

ادارہ تالیف و ترجمہ جامعہ پنجاب لاہور

○

بارِ اوّل ــــــــــــــــ جون ۱۹۸۷ء

تعداد ــــــــــــــــ ۱۰۰۰

قیمت ــــــــــــــــ ۳۵/- روپے

مطبوعہ ــــــــــــــــ سویرا پریس، لاہور

○

فہرست

پیش لفظ

انگریزی ادبیات کے معروف استاد رضی عابدی کی یہ تصنیف ان کی انگریزی تصنیف (دی ٹریجک ویژن) کا اردو روپ ہے۔ مصنف نے خود اپنی انگریزی تصنیف کو اردو کے قالب میں ڈھالا ہے۔ انگریزی تصنیف کو نیشنل بک کونسل آف پاکستان نے مصنفین کی حوصلہ افزائی کے ایک منصوبے کے لیے منتخب کیا اور وزیر اعظم پاکستان نے اِن منتخب کتب کے مصنّفین کو تعریفی اسناد دیں۔ نیشنل بک کونسل نے ہر منتخب کتاب کے اڑھائی سو نسخے خریدنے کا ارادہ کیا تھا مگر جناب وزیر اعظم کی ہدایت پر یہ تعداد چار سو نسخوں تک بڑھادی گئی ہے۔

رضی عابدی صاحب کی کتاب کی موضوعاتی اہمیّت کے پیشِ نظر ادارہ تالیف و ترجمہ پنجاب یونیورسٹی اسے اردو میں شائع کر رہا ہے۔ مغرب کا اعلیٰ ڈرامہ صرف تفریحی سطح نہیں رکھتا بلکہ انسانی زندگی کے بعض بنیادی سوالات کا سامنا بھی کرتا ہے۔ جدید مغربی ڈرامے میں یہ فکری سطح نمایاں ہے اور اس کا مطالعہ دراصل مغربی معاشرے میں ہونے والے فکری تغیرات کا مطالعہ بھی بن جاتا ہے۔ جدید انسان کے روحانی اور نفسیاتی آشوب کی پوری تصویر اس آئینے میں نظر آ سکتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ رضی عابدی کی یہ کتاب چند مغربی ڈرامہ نگاروں کا سرسری تعارف نہیں ہے وہ ہر ڈرامہ نگار کے فن کے پسِ منظر میں موجود تمدّنی اور نظری ہلچل کا تجزیہ اور مخصوص زاویہ نظر سے محاکمہ بھی کرتے ہیں۔ اس سے پہلے اردو میں اہم جدید مغربی ڈرامہ نگاروں کے فن پر ایسی کوئی مربوط تصنیف موجود نہیں۔ جن تحریکوں کا رضی عابدی صاحب نے تجزیہ کیا ہے۔ ان کے جدید اردو ادب پر بھی گہرے اثرات مرتب ہوئے ہیں۔ چنانچہ ان مضامین کا ہمارے اپنے ادبی منظر نامے سے بھی ربط قائم ہو جاتا ہے۔ ادب کی تفہیم کے مختلف طریقے ہیں اور رضی عابدی صاحب کی تمام آراء اور تمام تجزیوں سے متفق ہونا ضروری نہیں مگر قارئین اس تصنیف کی علمی اہمیت کو باآسانی محسوس کر لیں گے۔

ڈاکٹر سہیل احمد خان
ناظم ادارہ تالیف و ترجمہ پنجاب یونیورسٹی

تعارف

بیسویں صدی کو بڑی مشکل صورت حال کا سامنا کرنا پڑا۔ اسے گزشتہ دور سے بدنظمی، افراتفری اور مایوسی ورثہ میں ملی۔ دیرینہ عقائد اور مستحکم قدریں جنہیں انیسویں صدی میں چیلنج کا سامنا تھا اب ٹوٹنے لگی تھیں۔ "ویسٹ لینڈ" اس انحطاط پذیر اور روبہ زوال دنیا کا مرثیہ تھا۔ انقلاب فرانس اور برطانیہ میں رومانویت کی ابتدائی ہیجل کے بعد بددلی کی ایک فضا پیدا ہو گئی تھی جو دو عالمی جنگوں کے درمیان کے وقفہ میں اپنی انتہا کو پہنچ گئی۔ اسی زمانہ میں زبردست اقتصادی کساد بازاری پیدا ہوئی۔ سماجی برائیوں نے زور پکڑا اور بدصورتی کی پرستش ہونے لگی جس نے پروفراک جیسے جدید دور کے ہیرو پیدا کیے۔ سرمایہ دارانہ نظام نے سماج کے تانے بانے کو بکھیر دیا۔ سرمایہ داری کے تحت قائم ہوئے والا نظام اقدار ڈارون کے نظریہ کی غلط تاویل کی وجہ سے مزید بگاڑ کا سبب بنا۔ کہ انواع کی تبدیلی کے اصول کو جس کی لاٹھی اس کی بھینس کے اصول میں بدل دیا گیا۔ جس کے ثبوت میں نیوٹن کی میکانیات کا سہارا لیا گیا۔ اور یوں مغربی تہذیب کی مکمل تباہی کا سامان پورا ہو گیا۔ گولڈنگ کا "دی لارڈ آف دی فلائز" اسی سوچ کا نتیجہ ہے جو جدید مغربی تہذیب کی ذمہ داری انسان کی جبلی خامیوں پر ڈالتی ہے۔ یورپ نے گولڈنگ کو نوبل پرائز سے نواز کر اس سوچ کی تصدیق کر دی۔

مغربی تہذیب کی بدصورتی کو خوب صورت ملمعوں میں اب زیادہ دیر تک نہیں چھپایا جا سکتا۔ نہ اسے غیر اہم کہہ کر نظر انداز کیا جا سکتا ہے۔ وکٹور ہنر اس تمام

غلاظت اور گندگی کی طرف سے آنکھیں بند کر سکتے تھے۔ ان کا زمانہ ایک ایسے ہموار میدان کی طرح تھا جہاں لوگ آتش فشانوں کے پھوٹ پڑنے اور زلزلوں کے آنے کو بھول چکے تھے جو سمجھتے تھے کہ آنے والا کل بھی گذشتہ کل کی طرح ہو گا۔ اور وہ عظیم قوتیں جو زمین کو ہلا دیتی تھیں۔ اب قصہ پارینہ بن چکی تھیں۔ پروفراک پر یہ واضح ہو چکا ہے کہ کوئی مصنوعی چہرہ اس کی بدصورتی کو نہیں چھپا سکتا۔

ٹی ایس ایلیٹ اور گولڈ نگ جیسے دانش وروں کے پس منظر میں ایک نا پختہ اور منفی فلسفہ کار فرما تھا۔ ایلیٹ کے خیال میں شیکسپیئر ڈانٹے سے کم درجہ کا فنکار تھا اس لیے کہ ڈانٹے کی راہنمائی کے لیے اسی جیسے ایک عظیم انسان سینٹ ٹامس کی فکر موجود تھی جبکہ شیکسپیئر کی پشت پر اس سے بہت چھوٹے لوگ موں تاں، میکیاولی یا سینیکا تھے۔ ایلیٹ کا امام سپنگلر ہے، گولڈ نگ ہے یا اسی طرح کے دوسرے لوگ۔ ان کو بصیرت The Decline of the West سے حاصل ہوتی ہے۔ ان کی سوچ اور خدشات کے پس پشت کوئی باقاعدہ نظام فکر نہیں بلکہ محض افراتفری ہے۔ تذبذب ہے۔ ان دانش وروں کے مبہم خطرات کے ساتھ ساتھ سرخ انقلاب کا حقیقی خطرہ بھی شامل ہو گیا ہے جسے ہرمن ہیسے کی Glimpse Into Darkness نے اور بھی مہیب بنا دیا ہے۔ جہاں فضاؤں میں بکھری ہوتی آوازیں "مادرانہ نوحہ خوانی" میں تبدیل ہو جاتی ہیں اور نقاب پوش غول در غول بے کنار میدانوں سے امڈتے چلے آتے ہیں اور شکستہ زمین کی دراڑوں میں اترنے لگتے ہیں اور افق تک پھیلے ہوتے نظر آتے ہیں۔ یہ دہشتناک ماحول سرخ غصیلے چہروں کی وجہ سے اور بھی مہیب ہو جاتا ہے۔ جو بھوں پھاں کرتے ہوئے ٹوٹے ہوئے مکانوں، سے جھانکتے رہتے ہیں۔

لیکن انیسویں صدی کا موڈ بنیادی طور پر استفساریانہ تھا۔ گو کبھی کبھی وہ اپنے زمانہ سے شاکی بھی تھے لیکن عام طور پر وہ اپنے ہی اٹھاتے ہوئے سوالوں کے جوابات ڈھونڈنے میں کوئی دل چسپی نہیں رکھتے تھے۔ یقیناً ان میں کچھ مخلص اور جرات مند لوگ

بھی تھے۔ مثلاً جارج ایلیٹ۔ جنہوں نے صورت حال کا جہاں تک ممکن ہو سکا سنجیدگی سے مطالعہ اور تجزیہ کیا اور گو وہ اس نتیجہ پر پہنچے کہ انسان کی صورت حال قطعی طور پر المناک ہے۔ تاہم وہ اپنی تلاش میں منہمک رہے۔ ان مشکل سوالوں کے جواب ڈھونڈنے کی ذمہ داری بیسویں صدی پر پڑی۔ لیکن ایک پروفراک ان کا سامنا کرنے کا اہل نہیں تھا گو کچھ لوگوں نے Originalism کے نظریہ کا سہارا لیا۔ ایسے لوگ بھی تھے جنہوں نے ان سوالات کے جواب دیے۔ ناول اور کہانی نویسی میں ایسی پہلی جرأت مندانہ کوششیں کانرڈ نے کیں جس نے "لارڈ جم" میں ہملٹ کے مسئلہ کو موضوع بنایا۔ لیکن ہملٹ کو مروجہ نظام اقدار کے جتنے سہارے حاصل تھے ان سے جم کو محروم کر دیا۔ کانرڈ نے انسان کی مکمل تنہائی کو سمجھنے کی کوشش کی ہے جہاں وہ ایک عالم مغائرت میں خود اپنے آپ سے سمجھوتہ کرنے کی کوشش کرتا ہے اور بڑی خاموشی سے اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ انسان کی مرکزیت کا پرانا تصور اب قابل قبول نہیں رہا۔ لیکن وہ بھی کھل کر بات نہیں کرتا۔

کانرڈ نے ڈرامہ کی تصویرکشی کو ناول کی کہانی میں بدل دیا۔ اس نے گالزوردی کے سامنے اعتراف کیا تھا کہ اسے تھیٹر سے خوف آتا تھا۔ اپنے "دی سیکرٹ ایجنٹ" کو سٹیج کرنے کے لیے اپنی کاوش کا ذکر کرتے ہوتے اس نے تسلیم کیا کہ ناول لکھتے ہوتے اس نے پلاٹ کو کافی حد تک چھپا دیا تھا۔ ناول کی تکنیک میں اس کی گنجائش موجود تھی۔ لیکن اسے ڈرامہ کی شکل دینے میں پوری تفصیلات کو ظاہر کرنا پڑا۔ ڈرامہ نگاروں نے زندگی کے موضوعات کو زیادہ جرأت مندی اور ایمانداری سے پیش کیا۔ حالانکہ صورت حال ان میں سے کچھ کے نزدیک انتہائی مایوس کن تھی۔ خصوصاً "ایبرڈ" لکھنے والوں کے لیے قطعی کوئی امید افزا بات نہیں تھی۔ انہیں اجنبیت کا اتنا تلخ تجربہ ہوا کہ زندگی ہی بے معنی نظر آنے لگی لیکن ایبسرڈسٹ خود بے خانماں لوگ تھے۔ ان میں اکثریت ان مہاجرین کی تھی جو رومانیہ، آئرلینڈ اور روس میں اپنے گھروں کو چھوڑ کر پیرس میں آباد ہو گئے تھے۔ انہوں نے

اپنے آپ کو ایک ایسی دنیا میں پایا جہاں وہ رہتے تو تھے لیکن وہ وہاں کے باسی نہیں تھے انہوں نے اپنی مغائرت کو آفاقی بنا دیا اور اسی کی بنیاد پر ایک فلسفہ قائم کر دیا۔

دوسروں نے زندگی کی اس بے معنویت میں اپنے لیے ایک معنویت پیدا کر لی۔ انہوں نے سارتر کی طرح اس تصوراتی نظریہ کو رد کر دیا کہ فطرت کا جزو ہونے کی وجہ سے انسان کی اصل ہی فطرت ہے۔ ان کا اصرار تھا کہ انسان خود اپنی آزادانہ سوچ کے ذریعے ہی اپنی اصلیت کو پا سکتا ہے۔ اس نے تشویش کو عمل میں بدل دیا۔ اور عدم سے وجود کی تخلیق کی اور اپنے وجود کو منوا لیا۔ اس کے برعکس گورکی کو یہ حقیقت فرد کے بجائے معاشرہ میں نظر آئی۔ اس نے ایسے اجتماعی عمل کی حمایت کی جس کی بنیاد دنیا کو تبدیل کرنے کی انسانی خواہش اور اہلیت پر ہو۔ اس کے خیال میں ذاتی ملکیت انسان کی سب سے بڑی دشمن تھی۔ یہی وہ اصل مجرم ہے جس نے انسان کے دکھ کو المناک سے زیادہ مضحکہ خیز بنا دیا ہے۔ اس نے Humanism کے ایک نئے تصور کی تبلیغ کی۔ جسے اس نے Socialist Humanism کا نام دیا۔ لورکا اور بریخت نے کھوتے ہوئے انسان کو لوک داستانوں اور ادنیٰ ترین زندگی کی روایات میں تلاش کیا۔ دونوں کے خیال میں انسان بنیادی طور سے نیک تھا۔ لیکن پرکار معاشرہ کے تقاضوں نے اسے بھٹکا کر بھٹکا دیا تھا۔ لورکا نے خون کے تقاضوں میں اور بریخت نے اقتصادی قوتوں کے جبر میں زندگی کے ڈرامہ کے دو ایسے پہلو پیش کیے جو بظاہر ایک دوسرے سے مختلف نظر آتے تھے۔ لیکن اصل میں وہ ایک تصویر کے دو رخ تھے۔ گھٹے ہوتے جذبات گندے خون میں تبدیل ہو جاتے ہیں اور زندگی کو متعفن بنا دیتے ہیں۔ غربت سے وہ دکھ پیدا ہوتا ہے جسے تجارت بنا کر آدمی ذلت کی اتھاہ گہرائیوں میں گر جاتا ہے۔ دونوں تھیٹر کو ایک فریضہ سمجھتے تھے۔ ان کے نزدیک تھیٹر شعور کی تربیت اور اسے آزادی دلانے کا ایک ذریعہ تھا۔ دونوں ادیب اپنے اپنے ممالک میں انقلابی جدوجہد کے پس منظر میں مصروف عمل رہے۔ اور اس کشمکش میں دونوں کی وابستگیاں واضح تھیں۔ گوان کے

رجحانات اور طریق کار میں بہت مماثلت تھی۔ ان کا انجام ایک دوسرے سے بہت مختلف ہوا۔ جبکہ بربخت ایک کامیاب انقلاب کے مسائل سے نمٹنے کے لیے زندہ رہا لورکا کی جدوجہد کا انجام المناک ہوا۔

یورپ کی جھنجھلاہٹ اور تشویش اس براعظم تک محدود نہ رہی جو جنگوں اور نظریاتی چپقلشوں کی آماجگاہ بنا رہا۔ بہت جلد ان خدشات کی گونج بحر اوقیانوس کے پار بھی سنائی دینے لگی۔ ایلیٹ نے محسوس کیا کہ ظاہرہ سکون اور سہل انگاری کے پس پشت امریکی معاشرہ کو افراتفری، بے چینی اور کھلی جارحیت کے عفریت آنکھیں دکھا رہے تھے۔ امریکی معاشرہ کے تین فاخرہ اصول۔ آزادی، ذاتی ملکیت اور خاندان۔ اپنی اہمیت کھوتے جا رہے تھے۔ منافقت، مکاری اور خود فریبی نے ایمان اور اعتماد کی جگہ لے لی تھی۔ امریکی سرمایہ دارانہ معاشرہ کا جنگل ایک ایسے چڑیا گھر میں تبدیل ہو گیا تھا جہاں سب جانور دوسروں کے حملہ کے خوف سے اپنے اپنے پنجروں میں بند ہو کر رہ گئے تھے۔ سماج کا تانا بانا اجتماعی مفاد سے بندھا ہوا نہیں تھا۔ یہ ایک ایسا معاشرہ بن گیا تھا جس کی بنیاد خوف پر تھی۔ "امریکی خواب" چڑیا گھر کی کہانی بن گیا تھا۔ اللہ کی عبادت کرنے والے درندے بن گئے تھے۔ اب وہاں ایک بے رحم مسابقت کا دور دورہ ہے جس میں ہیرو اور اوباش کے درمیان امتیاز مٹ چکا ہے اور جہاں سائنس اور تاریخ کو افراد کے درمیان مغایرت کی خلیج کو وسیع تر کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ جبکہ ان علوم کے مطالعہ کا مقصد انہیں ایک دوسرے کے قریب تر لانا ہے۔

چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ مغرب ایک خوفناک صورت حال سے دوچار ہے جس سے نجات کی کوئی راہ نظر نہیں آتی۔ تحریک احیاء علوم کے زمانہ سے ہی مغربی تہذیب میں دراڑیں پڑنی شروع ہو گئی تھیں۔ آج وہاں مکمل پراگندگی کا عالم ہے اور ٹوٹ پھوٹ کی اس مایوس کن صورت حال سے نجات ممکن نظر نہیں آتی۔ اعتقادات پہلے تشکک کی نذر ہوتے پھر رد کر دیے گئے۔ سائنسی تجسس انہیں جس سمت لے چلا

وہ ادھر بے حیل وحجت چلتے گئے۔ ٹیکنالوجی کی ترقی سے نئی راہیں کھلیں اور انسان نے پھر ایک نئے اعتماد کے ساتھ خود شناسی کی کوشش کی اور زندگی کی نئی توضیح کی تلاش شروع کی، زندگی کے ڈرامہ کو پیش کرنے کے لیے سٹیج موثر ترین ذریعہ تھا اور یہ کوئی تعجب کی بات نہیں۔ شیکسپیئر کے زمانہ کے بعد آج کا دور ڈرامہ کا عظیم ترین دور ہے۔ اسی حقیقت کو مدنظر رکھتے ہوئے ان صفحات میں ان فکری رجحانات اور فنی کاوشوں کو سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے جن کا اظہار جدید مغربی ادب میں ہوا ہے اس مطالعہ کے لیے ڈرامہ کو منتخب کیا گیا ہے کہ یہ صنف ترقی یافتہ ممالک میں مروجہ ادبی تحریکوں کو سمجھنے کا بہترین ذریعہ ہے۔

اس مطالعہ کا دوسرا اور خصوصی مقصد یہ ہے کہ ان ادبی تحریکوں کے پس منظر کا جائزہ لیا جائے جنہوں نے مشرق کے مصنفین اور قارئین کو بہت حد تک متاثر کیا ہے سرریلزم، علامت نگاری، لوک ادب اور دیومالا ہمارے ادب میں بھی بطور تکنیک بہت مقبول ہو گئے ہیں۔ "ایبسرڈ" کم وبیش ایک جنون کی حد تک ذہنوں پر سوار رہے لیکن چونکہ عام طور پر لوگوں کو ان نئے رجحانات کے منابع اور معتقات کا علم نہیں ہے اس لیے وہ ان کی حقیقت کو سمجھے بغیر انہیں اپنے ادب پر چسپاں کر دیتے ہیں۔ جہاں یہ کچھ مناسب نظر نہیں آتا۔ مغربی معاشرہ ایک بکھرتا ہوا معاشرہ ہے جبکہ ہمارا معاشرہ انحطاط پذیر ہے۔ بکھرتے ہوئے معاشرے کی صورت حال ایک انحطاط پذیر معاشرہ کے مسائل سے مطابقت نہیں رکھتی۔ ہماری دنیا میں نہ کچھ بدلا ہے نہ کچھ ٹوٹا ہے صنعتی معاشرے کے مسائل جاگیردارانہ معاشرہ کے جیسے مسائل نہیں ہوتے۔ پھر یہاں کوئی انقلابی صورت حال بھی موجود نہیں ہے۔ نہ آزادی کی جنگ لڑی جا رہی ہے۔ نہ نوآبادیاتی نظام کے خلاف کوئی جدوجہد ہو رہی ہے۔ معاشرہ کے طبقاتی نظام کو بدلنے کی بھی کوئی کوشش نظر نہیں آتی۔ ہماری صورتحال کسی بھی طرح نہ تو صنعتی ممالک کی صورت حال کی طرح ہے اور نہ ان ممالک کی طرح جہاں آزادی کی جنگ جاری ہے۔ نہ ہم فطرت کے خلاف نبرد آزما ہیں نہ انسان کے بناتے ہوئے اداروں کے خلاف۔

علامتیں ہمارے لیے زیادہ سودمند نہیں ہیں۔ اس لیے کہ ہمارے گرد کی حقیقت علامتوں سے کہیں زیادہ گہرائی رکھتی ہے۔ دیو مالا اور داستانوں کی دنیا میں جانے سے ہمیں کچھ حاصل نہ ہوگا کہ ہم آج بھی ایک ایسی دنیا میں رہ رہے ہیں جو داستانوں کی دنیا سے کچھ زیادہ مختلف نہیں ہے۔ اور ہم تکنیک کی موشگافیوں میں پڑنے کی عیاشی کے متحمل بھی نہیں ہو سکتے۔

رضی عابدی
شعبہ انگریزی جامعہ پنجاب

لاہور جون ۱۹۸۷ء

○

جب کوئی تکلیف میں لیٹا ہو تو کروٹ
بدل لیتا ہے۔ لیکن جب زندگی تکلیف
دے تو کچھ نہیں کرتا۔ صرف چیختا چلاتا ہے۔ تم
کروٹ لینے کی کوشش کیوں نہیں کرتے۔

(گورکی)

○

حِصّہ اوّل

برتولت بریخت ۱۸۹۸-۱۹۵۶

بریخت بویریا کے شہر آگزبرگ میں پیدا ہوا۔ اس کا باپ کاغذ کے ایک کارخانہ کا منیجر تھا اور اقتصادی طور پر خاصا خوش حال تھا۔ بریخت ڈاکٹر بننا چاہتا تھا۔ اور اس نے میونخ یونیورسٹی میں داخلہ بھی لیا۔ لیکن ۱۹۱۸ء میں فوج میں جبری بھرتی کے نتیجہ میں اس کی پڑھائی ختم ہوگئی جنگ کے آخری دنوں میں اس نے طبّی معاون کی حیثیت سے فوج میں کام کیا۔ جنگ کی ہولناکیوں اور تباہ کاریوں کا اس پر شدید اثر ہوا اور اسی اذیت ناک تجربہ کی وجہ سے اس نے ہمیشہ امن کی تبلیغ اور حمایت کی۔ ۱۹۱۸ء میں اس نے ڈرامے لکھنے شروع کئے۔ اس کے ابتدائی ڈراموں میں ہی کسی بڑے سماجی انقلاب کی خواہش نظر آتی ہے۔

بریخت نے سٹیج کی زندگی کا آغاز کیبرے سے کیا۔ وہ ایک اچھا گِٹار نواز تھا اور گِٹار کی دُھن پر چپٹ پٹی اور چھٹے دار کہانیاں گایا کرتا تھا۔ تھیٹر میں اسے پہلی کامیابی ۱۹۲۲ء میں اس کے کھیل "رات کے ڈھول" میں ہوئی جسے کلائسٹ پرائز کا مستحق قرار دیا گیا۔ اس نے تھیٹر میں نئے نئے تجربے کئے۔ رقص و موسیقی اور ایک طرح کی افسانویت سے بریخت ڈراموں میں ایک مخصوص فضا قائم کرتا ہے۔ بریخت کے بیشتر ڈراموں کے پلاٹ مستعار ہیں۔ مثلاً کِپلنگ کے "شہروں کا جنگل" پر اُس نے "آدمی آدمی ہے" ڈرامہ لکھا اور جان گے کے مزاحیہ کھیل Billy Club Puppets پر اس نے The Three Penny Opera لکھا۔ پہلے سے تیار شدہ کہانیوں پر ڈرامے لکھنے کی روایت میں وہ شیکسپیئر اور مولیئر کے زُمرے میں آتا ہے بلکہ وہ تو دوسرے لکھنے والوں کے پورے کے پورے فقرے اور عبارات تک اُٹھا لیتا ہے۔

بریخت کی سب سے اہم جدت اس کا "ایپک تھیٹر" کا نظریہ ہے۔ ارسطو نے ایپک اور تھیٹر کا علیحدہ علیحدہ اصناف کی حیثیت سے مطالعہ کیا تھا۔ بریخت نے ڈرامے میں عمل کے ساتھ ساتھ بیانیہ کو بھی اہمیت دی۔ اس کے ہاں سٹیج خود ایک قصّہ خواں بن جاتا ہے۔ اور مختلف فنّی تکنیکوں کی مدد سے۔ مثلاً پردے، اعلانات، کورس، تصاویر یا کرداروں

سے ناظرین سے براہِ راست خطاب کے ذریعہ سٹیج خود ایک مبصّر بن جاتا ہے۔ اس طرح وہ ناظر کو ڈرامے میں کھو جانے سے باز رکھتا ہے۔ اس کے نزدیک تھیئٹر ایک سائنسی اور تجرباتی مطالعہ ہے۔ خود سپردگی یا خود فراموشی کی بجائے ناظر کو مسلسل یہ یاد دلایا جاتا ہے کہ وہ تھیئٹر دیکھ رہا ہے۔ حقیقی زندگی نہیں۔ یہی بریخت کا "نظریۂ مغائرت" ہے۔

۱۹۳۳ء میں بریخت کو جرمنی سے دیس نکالا ملا۔ اس دوران میں وہ ڈنمارک، سویڈن اور فن لینڈ ہوتا ہوا امریکہ پہنچا۔ امریکہ میں بریخت کے ڈرامے زیادہ تر کالجوں اور یونیورسٹیوں میں ہی مقبول ہو سکے۔ البتہ یورپ میں۔ بالخصوص مشرقی جرمنی میں انہیں بہت کامیابی ہوئی اور آج اُس کا شمار دُنیا کے عظیم ڈرامہ نگاروں میں ہوتا ہے۔

ارسطو کے نظریۂ فن سے بغاوت

بریخت نے دعویٰ کیا تھا کہ وہ ڈرامہ کا آئن سٹائن ہے۔ اس سے اس کی مراد یہ تھی کہ جس طرح آئن سٹائن نے اُقلیدس کی جیومیٹری کو بدل دیا تھا، اسی طرح اُس نے ارسطو کے نظریۂ فن خصوصاً ڈرامہ کو بدل دیا ہے۔ بریخت نے نہ صرف ڈرامے کو نئی ہیئت دی ہے بلکہ اس نے اس کے پسِ پُشت ڈرامہ کے محرّک ایک نئے تصورِ کائنات کو بھی پیش کیا ہے۔ خود ارسطو کی بُوطیقا بنیادی طور پر المیہ کی ہیئت کا مطالعہ اور اس کا تجزیہ تھا لیکن اس ہیئت کے پیچھے جس نظامِ کائنات کا تصور کارفرما تھا ارسطو نے اس کا بھی واضح طور پر ذکر کیا ہے۔ یہ تصورِ تقلید Mimesis کے فلسفہ سے ماخوذ تھا۔ جس کے اہم پہلو یہ تھے۔

۱۔ کائنات کا ایک مستقل باقاعدہ نظام ہے۔ (۲) دُکھ اس نظام کا ایک اہم جزو ہے اور
۳۔ دُکھ کو دوسری شکلوں میں ڈھالا جا سکتا ہے Sublimate کیا جا سکتا ہے، مگر اس سے چھٹکارا نہیں پایا جا سکتا۔ چنانچہ تقلید کے اس نظریے کے مطابق فنونِ لطیفہ کی حیثیت یہ بنی کہ (۱) فن زندگی کی ظاہری صورتوں کے پیچھے ان کی حقیقتوں کو دیکھتا ہے اور قاری یا ناظر کو ان تک پہنچنے اور انہیں حاصل کرنے میں مدد دیتا ہے۔ فن آدمی کو انسان کی صحیح شکل دکھاتا ہے تاکہ وہ صحیح انسان بننے کی کوشش کر سکے۔ کیونکہ آدمی کو بھی انسان بننا میسّر نہیں ہے۔ (۲) فن کار دُکھ اور غم کی صحیح تصویریں پیش کر کے ناظر کو ان کی اصل شکل دکھاتا ہے، ان کا صحیح شعور دیتا ہے تاکہ وہ دُکھ اور غم کے احساس سے گزر کر اپنے دل کا بوجھ ہلکا کر سکے اور (۳) اس سے نہ صرف افراد کی ذہنی صحت اور ان کا ذہنی توازن بحال ہوتا بلکہ اس سے پورے معاشرے کو متوازن اور صحت مند بنانے میں مدد ملتی ہے۔

بریخت نے اس تصورِ کائنات اور اس نظریۂ فن کو مسترد کر دیا۔ اس کے نزدیک زندگی کی سب سے بڑی حقیقت یہ ہے کہ وہ کوئی مستقل حقیقت نہیں بلکہ بدلتی ہوئی حقیقتوں

کا ایک سلسلہ ہے۔ چنانچہ غم کی بھی اپنی کوئی مستقل حیثیت نہیں بلکہ وہ زندگی کے متنوع تسلسل کی پیداوار ہے۔ اگر یہ مان لیا جائے کہ دُکھ زندگی کے بدلتے ہوئے عمل سے پیدا ہوتا ہے تو پھر یہ بھی ماننا پڑے گا کہ دُکھ کو مٹایا بھی جا سکتا ہے اور اس پر اختیار بھی حاصل کیا جا سکتا ہے۔ اس نظریہ کے تحت فن کے تقاضے بھی بدل جاتے ہیں۔ فن کسی مستقل حقیقت کی عکاسی نہیں کرتا۔ بلکہ تبدیلی کے عمل کو اپنا موضوع بناتا ہے۔ چنانچہ ڈرامہ یہ دکھائے کہ زندگی کس طرح بدلتی ہے اور اس کے ساتھ ساتھ ناظر کو یہ سوچنے پر مجبور کرے کہ زندگی کو کس طرح بدلا جائے اور اس تبدیلی کو کیا رُخ دیا جائے۔ اس طرح تبدیلی کے عمل کو انسان کے دُکھ اور مصائب کے خلاف استعمال کیا جا سکتا ہے۔

خود ارسطو نے عمل Action کو المیہ کا موضوع قرار دیا تھا۔ بوطیقا کے مطابق المیہ کی بنیاد واقعات اور کردار پر نہیں بلکہ واقعات و کردار تو عمل کو پیش کرنے کا محض وسیلہ ہیں۔ المیہ نگار پہلے عمل Action - یا Plot کو ذہن میں لاتا ہے اور پھر اس عمل کو پیش کرنے کے لئے واقعات اور کردار متعیّن کرتا ہے۔ ارسطو کے نزدیک عمل کی ایک مستقل اور باقاعدہ شکل تھی۔ اور المیہ (جو کہ سٹیج پر دکھایا جاتا تھا) المیہ کے شکار انسان کو المیہ پر حاوی کر دیتا تھا اور اس طرح انسان اپنے دکھ سے بلند ہو کر اس دُکھ کو برداشت کرنے کے قابل ہو جاتا تھا۔ دُکھ سے نجات کا ارسطو کے ہاں کوئی تصور نہیں۔ وہ صرف دُکھ کا احساس دلانے کو کافی سمجھتا ہے۔ اور دُکھ کا شعور دلا کر اس کی شدت کو کم کرنے کا قائل ہے۔ یعنی ارسطو کے نزدیک المیہ دُکھ کی نشاندہی کرتا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ دُکھ کے وجود اور اس کے ناگزیر ہونے پر انسان کے یقین کو پختہ کرتا ہے۔ گویا گوتم بُدھ کی طرح وہ بھی یہی مانتا ہے کہ زندگی ایک دُکھ ہے جس کا علاج موت ہے جو خود ایک دُکھ ہے۔ ہزاروں برس سے انسان کو دُکھ کے ساتھ جینے کی تعلیم دی جا رہی ہے۔ ارسطو کے زمانے کا انسان اپنی مصیبتوں کو تسلیم کرتا تھا۔ ایڈیپس اپنے المیہ کو قبول کر کے اس سے سمجھوتا کر لیتا ہے شیکسپیر کا ہملٹ اپنے دُکھ کو جاننے کے باوجود اسے قبول نہیں کرتا اور حقیقت کے ادراک کے ساتھ ساتھ اس کو قبول کرنے سے انکار کر کے ایک تکلیف دہ کش مکش میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ شیکسپیر کے ہاں دُکھ کے ادراک اور اس پر ایمان لانے کے درمیان کشمکش بہت نمایاں، شدید اور سخت تکلیف دہ ہے۔ شیکسپیر ایک مختلف دور کا فنکار ہے۔ اس کا زمانہ

ارسطو کے زمانے سے مختلف ہے۔ اس کی سمجھ میں یہ بات آئی ہی نہیں کہ انسان اگر اپنے دُکھ سے واقف ہو جائے تو پھر کیا کرے۔ وہ اس ادراک سے بچ بھی نہیں سکتا اور اس دُکھ کو قبول بھی نہیں کر سکتا۔ لیکن وہ اس سے نجات کیسے حاصل کرے یہ بھی اس کی سمجھ میں نہیں آتا۔ چنانچہ شکسپیئر کے اَلمیہ کا ہیرو مر جاتا ہے۔ اس لئے کہ موت کے علاوہ اس کے سامنے کوئی راستہ نہیں۔ کیونکہ زندگی کی حقیقت اگر ایک ہی ہے تو پھر نئے شعور کے ساتھ اُسی زندگی میں رہنا ممکن نہیں۔ اس کے برعکس ارسطو کے زمانے کے اَلمیہ کا ہیرو مرتا نہیں۔ ایڈیپس اپنی آنکھیں پھوڑ لیتا ہے۔ مگر پھر بھی زندہ رہتا ہے۔ ارسطو کے دور میں ایک ٹھہراؤ تھا۔ توازن تھا۔ زندگی کا ایک واضح تصوّر تھا۔ جو اس کے بعد کے ادوار میں ممکن نہیں رہا۔ خود ارسطو کے دور میں ہلچل اور بے اطمینانی کے آثار نمودار ہونے لگے تھے۔ اب ایس کیلس کا زمانہ بہت پیچھے رہ گیا تھا جہاں اَلمیہ نگار بڑی خوبصورتی اور معقول کر دینے والی منطق سے مادرانہ اور پدرانہ نظامہائے حیات کے درمیان سمجھوتا کرانے میں کامیاب ہو گیا تھا۔ ماں اور باپ کے حقوق Orestes کے لئے اب متضاد نہیں رہے تھے اور اس طرح اگامیمنن کے گھرانے پر برسنے والی لعنت رحمت میں تبدیل ہو گئی تھی۔ اب تو خود المیہ نگار بنے بنائے معاملات کو بگاڑنے لگا تھا اور ایک مروجہ روایتی نظام کی خامیوں کو کھلے عام اَلمیہ کا موضوع بنانے لگا تھا۔ ارسطو کو اعتراض تھا کہ یوری پڈیز کے کردار اَلمیہ کے وقار اور عظمت کے اہل نہیں تھے۔ اس نے دیوتاؤں اور عظیم بادشاہوں اور سپہ سالاروں کی جگہ دہقانوں اور مزدوروں کو اَلمیہ کا ہیرو بنایا تھا۔ غالباً معاشرے کو درپیش انہیں خطرات کے احساس نے ارسطو کو مجبور کیا کہ وہ افلاطون سے اختلاف کرتے ہوئے فنکار کو معاشرے میں اس کا صحیح مقام واپس دلائے تاکہ معاشرے کو پھر سے متوازن کرنے اور اس میں استقامت پیدا کرنے کے لئے فنکار کی صلاحیتوں کو استعمال کیا جا سکے۔

عہدِ قدیم کے ڈرامہ نویس دُکھ کو سٹیج پر پیش کر کے اس کی حقیقت کو واضح کرتے تھے اور دُکھ پر ناظرین کے ایمان کو پختہ کرتے تھے۔ شکسپیئر ایمان تو پختہ نہیں کر سکا تاہم اس نے دُکھ کی مختلف صورتیں پیش کر کے انسانوں کو دُکھ کے مقابلے کے لئے اور دُکھ کے ساتھ جینے کے لئے تیار کیا۔ وہ دُکھ کو پیش کرتا تھا اور اس کی پہچان کراتا تھا۔ بریخت دُکھ سے آگے کی بات کرتا ہے۔ وہ فن کے ذریعہ دُکھ سے نجات کے راستے تلاش کرتا ہے۔ اُس کا نظریہ

یہ ہے کہ دُکھ انسان کا مقدر نہیں یہاں دُکھ ایک کاروبار ہے اور کاروباری دُنیا کے تمام اعمال کی طرح اس کی بنیاد بھی لین دین اور ترسیل و رسد کے اصولوں پر ہے The Three میں ایک ایسے سوداگر کو دکھایا گیا ہے جو دُکھ کا کاروبار کرتا ہے۔ وہ اپاہج اور مصیبت زدہ لوگوں کو بھرتی کرکے انہیں بھیک مانگنے کے گُر سکھاتا ہے۔ یہ کاروبار اس کی نگرانی میں پھلتا پھولتا ہے۔ اور اسے بہت زیادہ کمیشن حاصل ہوتی ہے۔ اس کاروبار میں جو لوگ اس کے شریک ہیں یا جن سے اس کا واسطہ پڑتا ہے۔ ان میں سب سے پہلے تو اس کی اپنی بیٹی ہے جو باپ کے لئے جنسِ بازار بننے کی بجائے اپنا سودا خود کرتی ہے اور اپنے والدین سے چھپ کر اور ان کی مرضی کے خلاف ایک بڑے چور اور بدمعاش کے ساتھ شادی کر لیتی ہے۔ اس بدمعاش کے ساتھ اس کے کاروبار میں کچھ بازاری عورتیں، ایک بڑا سرمایہ دار اور پولیس افسر شامل ہیں۔ بھیک مانگنے کے علاقے اور بھیک مانگنے کے لائسنس بھی بکتے ہیں پیچم جو اس اڈے کو چلاتا ہے اس کا دعوٰے ہے کہ اس نے بھیک مانگنے کو ایک سائنس بنا دیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ اس کا کاروبار بہت مشکل ہے۔ اس کا کام لوگوں کے جذبۂ رحم کو ابھارنا ہے چند ہی چیزیں ہیں جو اس جذبہ کو ابھارتی ہیں۔ مگر مشکل یہ ہے کہ بار بار استعمال سے وہ اپنا اثر کھو دیتی ہیں۔ انسانوں میں یہ بڑی خطرناک صلاحیت ہے کہ وہ جب چاہیں اپنے دل کو پتھر کر سکتے ہیں۔ چنانچہ ایک شخص جب ایک کٹے ہوتے ہاتھ کو دیکھتا ہے تو اس کا دل اتنا پسیج جاتا ہے کہ وہ دو تین روپے تک خیرات دے سکتا ہے۔ دوسری مرتبہ وہ صرف ایک روپیہ دے گا۔ لیکن تیسری مرتبہ وہ اسے نظر آگیا تو اسے بے رحمی سے پولیس کے حوالے کر دے گا۔ روحانی ہتھکنڈوں کا بھی یہی حال ہے۔ بائبل کے چار یا پانچ اقوال ہیں جو دل پر اثر کرتے ہیں۔ لیکن جب یہ بھی کام آچکتے ہیں تو کاروبار ختم ہو جاتا ہے۔ اب مثلاً یہی قول ہے: "دو۔ اس کا تمہیں اجر ملے گا۔" اسے صرف تین ہفتہ استعمال کیا گیا۔ اب اس میں کوئی تاثیر نہیں۔ ہمیشہ کوئی نئی بات کہنی چاہیئے۔ پھر بائبل سے ہی مدد لینی پڑے گی۔ مگر آخر کب تک پیچم نے دُکھ کا باقاعدہ مطالعہ کیا ہے۔ اس نے دُکھ کی مختلف شکلیں اپنے کاروباری دفتر میں سجائی ہوئی ہیں اور وہ ہر نئے بھرتی ہونے والے کو اس کی اہلیت اور ضرورت کے مطابق کوئی ایک گداگرانہ بھیس دے دیتا ہے۔ جس کا وہ معقول معاوضہ وصول کرتا ہے۔ مثلاً اپنے حال میں مگن اپاہج۔ جدید زمانے کی ٹریفک کا شکار صنعتی ترقی کا ستایا

ہوا قابلِ رحم اندھا۔ وغیرہ۔ وہ کہتا ہے کہ آج کل صرف ایک فنکار ہی لوگوں کا دل ہلا سکتا ہے جس کا فن اتنا پختہ ہو کہ لوگ اسے داد دینے پر مجبور ہو جائیں۔

دُکھ کا یہ کاروبار ایک سائنس ہے ایک آرٹ ہے۔ دُکھ کوئی ازلی اور ابدی حقیقت نہیں۔ اسے حسبِ ضرورت پیدا بھی کیا جا سکتا ہے اور استعمال بھی۔ ارسطو کے نزدیک المیہ کا مقصد بھی یہی تھا۔ چنانچہ ایک گداگر بھی اسے استعمال کرتا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ ارسطو کا لہجہ فلسفیانہ ہے اور گداگر کا کاروباری۔ اور کاروبار کی بات کاروباری انداز میں کرنے سے کاروبار کا بھانڈا پھوٹ جاتا ہے۔ گیلیلیو اپنے خلاف حکمرانوں کے غصہ کا ایک سبب یہ بھی بتاتا ہے (گلیلیو کی زندگی) کہ اس پر یہ الزام تھا کہ اس نے اجسام فلکی پر ایک کتاب بازاری زبان میں لکھی تھی۔ جبکہ علمی اور مذہبی موضوعات پر کتابیں صرف لاطینی میں لکھی جانی چاہیئے تھیں۔ اس سے علمیت کے وقار کو ٹھیس پہنچتی تھی۔ جب گلیلیو کے گھر میں شہر کے زعما جمع ہوتے ہیں اور نئی تحقیقات پر بحث ہوتی ہے تو فلاسفر ارسطو کا قول لاطینی زبان میں نقل کرنے لگتا ہے گلیلیو اس سے اپنی زبان میں گفتگو کرنے کی درخواست کرتا ہے کیونکہ حاضرین میں ایک عدسہ ساز بھی ہے جو لاطینی نہیں سمجھتا۔ (یہ بڑی عجیب بات ہے کہ ارسطو بھی لاطینی نہیں جانتا تھا کیا وجہ ہے کہ اس کو لاطینی میں تو ترجمہ کیا جا سکتا ہے۔ مگر اطالوی زبان میں نہیں۔ یہ بات آج بھی بہت سوں کی سمجھ میں نہیں آتی) بہرحال فلاسفر ناراض ہو جاتا ہے اور کہتا ہے کہ اس سے بیان کی شوکت و عظمت کم ہو جائے گی لیکن گیلیلیو یہ تمہارا گھر ہے ......" یہ کہہ کر وہ عام فہم زبان میں شروع ہو جاتا ہے۔ درحقیقت شوکت و عظمت کے پس پردہ اصل سبب یہ ہے کہ اس طرح علمی باتیں عام لوگوں تک پہنچ جائیں گی اور وہ بھی سوچنے سمجھنے لگیں گے۔ اس تجسس سے ان کے گمراہ ہونے کا خطرہ ہے۔ اسی خطرے کے پیشِ نظر قدیم ہندوستان کے پنڈت ان شودروں کے کانوں میں سیسہ پگھلا کر ڈلوا دیتے تھے جنہوں نے کتبِ مقدس کا ایک لفظ بھی سن لیا ہو۔

دوسرا الزام گلیلیو پر یہ تھا کہ اُس نے بطلاموس کے نظام کائنات کو مسترد کر کے کوپرنیکس کے نظامِ کائنات کی تائید کی تھی اور اسے صحیح ثابت کرنے کی کوشش کی تھی۔ یہ محض سائنس کی بات نہیں تھی۔ بریخت کا نظریہ تھا کہ سائنس انسان کے لئے ہے نہ کہ انسان سائنس کے لئے۔ اور یہ وقت کا تابع ہے حکم کا نہیں۔ اس کا خیال تھا کہ سائنس کا محض سائنسی

مطالعہ نہایت غیر انسانی نتائج پیدا کر سکتا ہے۔ کلیسائی عدالت کو علم تھا کہ سائنسی ترقی کے مضمرات کیا ہیں اور وہ جانتے تھے کہ سائنس انسان کو کن نتائج تک لیجا سکتی ہے اور اسی لیئے وہ سائنس کو کلیسا کے تابع رکھنا چاہتے تھے۔ اور سائنس کو صرف مطلوبہ نتائج کے لیئے استعمال کرنا چاہتے تھے۔ چنانچہ گلیلیو جب اربابِ اقتدار کے سامنے اپنی دوربین پیش کرتا ہے تو وہ اس کی افادیت کی بات کرتا ہے۔ کیونکہ اسے سرکار سے وظیفہ لینا ہے مہتمم جامعہ پادوا Padua اس کی طرف سے وضاحت کرتا ہے۔ اور تجارت اور جنگ میں اس ایجاد کے فائدے گنواتا ہے۔ کیونکہ حکومت کے لیئے تجارتی اور جنگی مقاصد ہی اہم ہیں۔ اور وہ سائنس کے سیاسی اور سماجی مضمرات کے معاملے میں بہت محتاط ہے۔ ایک بہت ضعیف کارڈینل کہتا ہے کہ گلیلیو نے زمین کو کائنات کے مرکز سے اٹھا کر ایک کونے میں پھینک دیا ہے۔ انسان جو اشرفِ مخلوقات ہے اسے خدا کس طرح یوں ایک دور افتادہ آوارہ سیارے پر پھینک سکتا ہے۔ زیادہ وضاحت اور پورے خلوص اور ایمانداری سے اصل خطرے کی طرف ایک پستہ قامت راہب Monk اشارہ کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ اس کے ماں باپ اپنی ضعیفی۔ غربت اور بے انتہا مصیبتوں کے باوجود بڑی جرأت کے ساتھ زندگی گزار رہے ہیں۔ کیونکہ ان کے ذہن میں کائنات کا ایک منظم اور مبسوط تصور ہے۔ ان کی مصیبتیں بھی کسی قاعدے اور قانون کے تحت ان پر نازل ہوتی ہیں طوفان بھی ایک خاص وقت پر آتے ہیں اور سیلاب بھی بے سبب نہیں ہوتے۔ لیکن انہیں یقین ہے کہ وہ مرکزِ کائنات ہیں۔ اور خدا کی نظریں ان پر لگی ہوئی ہیں۔ ان کو یقین ہے کہ خدا انہیں دیکھ رہا ہے اور کائنات کا یہ سارا سلسلہ اُن کے گرد صرف اس لیئے پیدا کیا گیا ہے کہ اس کے درمیان وہ اپنے تمام چھوٹے بڑے کردار دنیا کی اسٹیج پر ادا کر سکیں۔ گویا ان کے عمل ان کی ہمت اور ان کے صبر و ایثار کو ساری کائنات دیکھ رہی ہے خدا دیکھ رہا ہے۔ وہ کیا سوچیں گے۔ اگر انہیں یہ بتایا گیا کہ وہ مٹی کے ایک چھوٹے سے تودے پر بیٹھے ہیں جو خلاء میں آوارہ گھوم رہا ہے۔ یہ صبر، یہ خوشی سے مصیبتیں جھیلنا یہ سب کیوں ہے۔ اس میں کیا خوبی ہے۔ وہ سوچیں گے کہ اگر کوئی ان کی طرف نہیں دیکھ رہا ہے تو پھر انہیں خود اپنی طرف دیکھنا چاہیئے۔ انہیں خود اپنی فکر کرنی چاہیئے۔ مصیبتیں بے معنی ہیں۔ بھوک صرف خالی پیٹ کا نام ہے۔ صبر و شکیب کا نہیں۔ پھر وہ سوچیں گے کہ

دنیا میں اتنی فراوانی کے باوجود اتنی غربت کیوں ہے۔ اتنی بھوک کیوں ہے۔ خدا کی دی ہوئی نعمتوں کے ہوتے ہوئے انسان اتنا محروم۔ اتنا مظلوم کیوں ہے۔ قرونِ وسطیٰ کا کلیسا جو خود ہوس پرستی اور نفسانی خواہشات کا گڑھ بن چکا ہے۔ اس نئے انکشاف کے بعد اس کی بات کون سنے گا۔ چنانچہ کلیسا گلیلیو کو سائنسی تحقیقات کرنے دے گا بشرطیکہ وہ تجارتی اور جنگی مفادات تک محدود ہوں۔ لیکن اسے یہ کہنے سے باز رکھے گا کہ زمین گھومتی ہے۔ گلیلیو کو بحیثیت سائنسدان اپنی ذمہ داری کا علم ہے۔ وہ کھیل کے آخری حصّہ میں اپنے شاگرد سارتی کو کچھ ہدایات دیتا ہے۔ وہ پوچھتا ہے کیا ہم انسانوں کے جم غفیر کو نظر انداز کر کے بھی سائنسدان رہ سکتے ہیں؟ ہم نے ستاروں کی گزرگاہوں کا تو پتہ لگا لیا لیکن انسانوں کے گرد اُن کے آقاؤں کی حرکتوں کو ابھی تک نہیں سمجھ سکے۔ سائنس کا واحد مقصد انسانوں کی مشکلات کو کم کرنا ہے۔ اگر خود غرض لوگوں سے جن کے پاس زور و زر ہے سائنس داں ڈر گئے یا ان کے ہاتھ بک گئے اور محض علم برائے علم حاصل کرنے پر مطمئن ہو گئے تو سائنس مفلوج ہو جائے گی اور اس کی ایجاد کی ہوئی نئی نئی مشینیں صرف نت نئے مظالم توڑنے کے کام آئیں گی اور ایک دن ایسا آئے گا جب سائنسدان اپنی کسی نئی ایجاد پر خوشی سے بغلیں بجا رہے ہوں گے۔ لیکن اس کے جواب میں ہر طرف لوگوں کی مہیب چیخیں سنائی دیں گی —— گلیلیو کی زندگی (The Life of Galileo) کے وضاحتی جائزے میں بریخت لکھتا ہے۔ ایٹم بم بیک وقت ایک سائنسی اور سماجی کارنامہ ہے۔ فنی اعتبار سے یہ سائنس کی زبردست کامیابی ہے لیکن سماجی حیثیت سے یہ سائنس کی ناکامی ہے کیونکہ سائنس کا فرض تو یہ ہے کہ انسانوں کے دُکھ کم کرے۔

ایک زوال پذیر اور غیر متوازن معاشرے میں نیکی بھی بدی بن جاتی ہے اور بُرے لوگوں سے بھی اچھے کام سرزد ہو سکتے ہیں۔ سیت سواں کی نیک عورت The Good Woman of Sezuan میں یہی بات یوں پیش کی گئی ہے کہ ایک نہایت خراب معاشرے میں تین دیوتا نازل ہوتے ہیں۔ انہیں کوئی مہمان رکھنے کو تیار نہیں۔ صرف ایک عورت ہے جو فاحشہ ہے اور معاشرے کی ٹھکرائی ہوئی گمراہ معاشرے کے گمراہ لوگ نیک بھی ہو سکتے ہیں۔ وہ ان دیوتاؤں کو اپنے گھر ٹھہرا لیتی ہے۔ حالانکہ ان کی وجہ سے اس رات کا اُس کا گاہک لوٹ جاتا ہے۔ دیوتا خوش ہو کر اُسے کچھ دولت دے جاتے ہیں۔ جیسے ہی وہ کچھ امیر ہوتی ہے۔ شہر بھر کے ننگے بھوکے

ضعیف ، مقروض ، بیمار ، معذور اور بے روزگار لوگ اس کے مہمان بننے شروع ہو جاتے ہیں ، یہاں تک کہ اس کی زندگی دو بھر ہو جاتی ہے ۔ اور وہ اتنی تنگ ہوتی ہے کہ اپنا ایک فرضی عم زاد بھائی ایجاد کر لیتی ہے جو ان تمام مفت خوروں کے ساتھ سختی سے پیش آتا ہے ۔ اپنے اصلی روپ میں وہ ان کی ہمدرد ہے ۔ مگر بھائی کے روپ میں نہایت بد مزاج اور سخت گیر بریخت کے نزدیک معاشی ناہمواری نیکی کو ناممکن بنا دیتی ہے اور نیک انسان کے شعور کے ٹکڑے ٹکڑے کر دیتی ہے ۔

کاکیشن چاک سرکل میں بریخت نے ایک اور مسئلہ اٹھایا ہے ۔ یہ کھیل تین مختلف کہانیوں پر مشتمل ہے ۔ لیکن کہانی جو پیش خوانی (Prologue) شکل میں ہے اس میں دکھایا گیا ہے کہ جرمنی کی پسپائی کے بعد جو علاقہ واپس ملا ہے اس پر دو گروہوں کے درمیان تنازعہ ہے ۔ ایک گروہ کا دعویٰ ہے کہ وہ جگہ اس کی ملکیت ہے جس سے انہیں دیرینہ عقیدت ہے ۔ دوسرے گروہ کا موقف یہ ہے کہ اگر اس مقام پر ایک ڈیم (Dam) تعمیر کر دیا جائے تو سارا علاقہ خوش حال ہو جائے گا ۔ دوسرے گروہ کی بات مانی جاتی ہے اور اس خوشی میں ایک تمثیل پیش کی جاتی ہے ۔ یہ اس کھیل کی دوسری کہانی ہے ۔ اس میں دکھایا گیا ہے کہ ایک ریاست میں بغاوت کے بعد وہاں کے گورنر کو مار دیا جاتا ہے ۔ گورنر کی بیوی اپنے بچے کے ساتھ فرار ہونے کی کوشش کرتی ہے ۔ وہ اپنا سامان اکٹھا کرنے لگتی ہے ۔ اس کے لئے یہ فیصلہ کرنا مشکل ہے کہ کیا لے جائے اور کیا چھوڑ جائے ۔ وہ لباسوں کا انتخاب کرنے لگتی ہے ۔ اسی تذبذب میں دیر ہو جاتی ہے اور باغی محل پر حملہ کر دیتے ہیں ۔ گھبراہٹ میں وہ بچہ کو پیچھے چھوڑ کر بھاگ جاتی ہے ۔ بچہ کو گھر کی ایک ملازمہ اپنی حفاظت میں لے لیتی ہے ۔ اور اس کی خاطر طرح طرح کی مصیبتیں جھیلتی ہے اور بڑی قربانیاں دیتی ہے ۔ کافی عرصہ کے بعد جب حالات معمول پر آجاتے ہیں ، تو گورنر کی بیوی اپنے بچہ کی واپسی کا مطالبہ کرتی ہے ۔ تیسری کہانی ازدک کی ہے جو شروع میں عدالت کا منشی ہوتا ہے اور بعد میں جج بن جاتا ہے ۔ اس کی ترقی اور اس کے کردار کی ایک علیحدہ کہانی ہے ۔ گورنر کے بچہ کا مقدمہ اس کی عدالت میں پیش ہوتا ہے ۔ وہ دونوں ماؤں کے بیانات سنتا ہے اور پھر حکم دیتا ہے کہ چاک سے زمین پر ایک دائرہ کھینچا جائے ۔ بچہ کو اس دائرے میں کھڑا کر دیا جاتا ہے اور دونوں عورتوں سے کہا جاتا ہے کہ وہ بچے کو دائرے سے باہر کھینچ لیں ۔ پالنے والی ماں ڈرتی ہے کہ کہیں بچہ کو چوٹ نہ لگے ۔

اصلی ماں اسے اپنی طرف کھینچ لیتی ہے۔ یہ بچہ ایک بڑی جائیداد کا وارث بھی ہے۔ ازدک بچہ کو پالنے والی کے حوالے کر دیتا ہے۔ اور اس کے بعد وہاں سے غائب ہو جاتا ہے اور پھر کبھی نظر نہیں آتا۔ اب سٹیج پر ایک گانے والا نمودار ہوتا ہے۔ یہاں تینوں کہانیاں مل جاتی ہیں۔ گیت کا مضمون یہ ہے:۔

"آپ نے ابھی چاک کے دائرے کی کہانی سنی ہے۔ اس قدیم گیت کے مضمون پر ذرا غور کریں۔ کہ جو کچھ ہے وہ ان کا ہے جو اس کے اہل ہیں۔ چنانچہ بچہ پالنے والی کا۔ تاکہ وہ پروان چڑھے۔ گاڑیاں۔ اچھے گاڑی بانوں کے لئے۔ تاکہ وہ انہیں اچھی طرح چلائیں۔ اور۔ وادی۔ آبیاری کرنے والوں کے لئے۔ تاکہ یہ بارآور ہو۔

ارسطو نے بھی کچھ ایسی ہی بات کہی تھی جب اس نے صرف اہلیت کو نا کافی قرار دیا تھا۔ اس کے نزدیک اہلیت جب تک عمل بن کر سامنے نہ آئے بے معنی ہے۔ بریخت کے نزدیک حقوق فطرت متعین نہیں کرتی بلکہ عمل متعین کرتا ہے حق کسی کی ملکیت نہیں ہے۔ حق اس کا ہے جو اُسے استعمال کرے۔ ہمدردی سے انسانیت سے۔

Mother Courage and her Children بریخت کا سب سے کامیاب کھیل سمجھا جاتا ہے۔ جنگ کی مخالفت اس کا موضوع ہے۔ اس کا تعلق ۱۶۲۴ کی سویڈن اور پولینڈ کے درمیان عیسائی فرقہ وارانہ جنگ سے ہے۔ Mother Courage کے تین جوان بچے ہیں۔ دو بیٹے اور ایک بیٹی جو گونگی ہے۔ ان کے پاس ایک گاڑی ہے جس پر وہ چیزیں لاد کر شہر شہر انہیں بیچتے پھرتے ہیں۔ ماں بڑے حیلے بہانوں اور عیاری سے اپنے بیٹوں کو فوج میں جبری بھرتی سے بچاتی رہتی ہے۔ مگر آخر کار دونوں بھرتی ہوتے ہیں اور جنگ میں کام آجاتے ہیں۔ بیٹی فوج کو ایک شہر پر شب خون سے باز رکھنے کی کوشش میں اپنی جان دے دیتی ہے۔ ماں گاڑی کے گھوڑے سے ہاتھ دھو بیٹھتی ہے۔ بڑے صبر اور بڑی جرأت کا مظاہرہ کرتی ہے۔ لیکن اسے ایک ہی ڈر کھائے جاتا ہے کہ اگر جنگ ختم ہو گئی تو اس کے کاروبار کا کیا بنے گا۔ حالانکہ جنگ نے اس سے سب کچھ چھین لیا ہے۔ لیکن جب جنگ کے ختم ہونے کی خبر آتی ہے تو وہ مایوس ہو جاتی ہے۔ یہ خبر اس کی کمر توڑ دیتی ہے۔ پھر یکایک خبر آتی ہے کہ جنگ دوبارہ شروع ہو گئی ہے۔ اب اس کے پاس اس کا گھوڑا بھی نہیں ہے۔ مگر اس میں ایک نئی طاقت آجاتی ہے اور وہ گاڑی کو اپنے

کاندھوں پر کھینچتے ہوئے گاہکوں کی تلاش میں نکل پڑتی ہے۔ سارا کھیل جنگ اور خصوصاً اس
اس کے اقتصادی نتائج سے متعلق ہے۔ جنگ کے بڑے فوائد ہیں۔ یہ ہیرو پیدا کرتی ہے
قوم کو جھنجوڑ کر بیدار کرتی ہے۔ اور نئے نئے اقتصادی امکانات پیدا کرتی ہے۔ مگر یہ لوگوں کو
مارتی بھی ہے۔ کیا لوگ اس قتل و غارت سے کچھ سبق حاصل کرتے ہیں۔ اپنے تبصرے میں
بریخت لکھتا ہے۔

Mother Courage سمجھتی ہے، جیسا کہ اس کے احباب اور مہمان سب ہی
سمجھتے ہیں۔ کہ جنگ کی نوعیت خالصتاً کاروباری ہے۔ اور حقیقتاً جنگ میں اس کی دلچسپی کا
سبب یہی ہے۔ وہ آخر تک جنگ پر مکمل ایمان رکھتی ہے۔ اس کو یہ گمان بھی نہیں ہوتا کہ
جنگ میں سے اپنا حصہ لینے کے لئے ایک بہت بڑی قینچی کا ہونا ضروری ہے۔ جو مصیبتوں
پر غور کرتے ہیں انہیں یہ غلط توقع ہوتی ہے کہ جو لوگ جنگ سے متاثر ہوتے ہیں وہ اس
سے کچھ سبق بھی حاصل کرتے ہیں۔ جب تک عوام سیاست کا شکار رہیں گے وہ کبھی نہیں
سمجھ پائیں گے کہ جو کچھ ان کے ساتھ ہو رہا ہے وہ تجربہ ہے جو ان پر کیا جا رہا ہے۔ بلکہ وہ
اس کو اپنا مقدر سمجھتے ہیں۔ وہ مصیبتوں سے اتنا کچھ ہی سیکھتے ہیں جتنا کہ سائنس دان کا
خرگوش چیرے جانے کے بعد علم الابدان Anatomy کے متعلق سیکھ پاتا ہے۔

بریخت ہر طرح کے استبداد کے خلاف ہے چاہے وہ دائیں سے ہو یا بائیں سے۔
۱۷ جون ۱۹۵۳ء کو جب مشرقی اور مغربی جرمنی کی سرحد پر ہنگامے ہوئے تو بریخت نے ایک نظم
میں کہا۔

عوام نے حکومت کا اعتماد کھو دیا ہے۔ یہ اب صرف پیداوار کو دُگنا
کرنے سے بحال ہو سکتا ہے۔ کیا یہ زیادہ آسان نہیں ہوگا کہ حکومت عوام
کو معطل کر دے اور ان کی جگہ نئی قوم منتخب کر لے۔

(م ۱۹۵۴ء میں بریخت کو لینن کا امن انعام ملا۔)

اسی طرح اس نے ایک اور نظم میں لکھا:

چونکہ ہم بہت اچھی طرح جانتے ہیں۔
غلاظت سے نفرت کا احساس ہی تیوری پر بل ڈال دیتا ہے۔
بے انصافی کے خلاف غصہ آواز میں کرختگی پیدا کر دیتا ہے۔

کتنے افسوس کی بات ہے کہ ہم جو رحمدلی کی بنیاد رکھنا چاہتے تھے۔ خود رحم دل نہیں بن سکے۔

بریخت کے ہاں ہیرو کا کوئی تصور نہیں ہے اور نہ بڑے لوگوں کا۔ اس کے نزدیک۔ اچھائی اور برائی معاشرے میں ہوتی ہے۔ کسی ایک فرد یا افراد میں نہیں ہوتی۔ جس معاشرے میں خود کو بہتر بنانے کی صلاحیت نہ ہو۔ اسے کسی ہیرو کی تلاش ہوتی ہے۔ اسی طرح وہ قربانی کے متعلق بھی مختلف نظریہ رکھتا ہے۔ اس کے نزدیک جس طرح خراب معاشرے کو ہیرو کی ضرورت ہوتی ہے اسی طرح خراب زندگی قربانی مانگتی ہے۔ بریخت کے ڈراموں میں ہیرو نہیں ہوتے۔ غیر معمولی واقعات۔ وہ عام لوگوں کی روزمرہ کی عام مشکلات اور الجھنوں کو موضوع بناتا ہے۔ اس کے برعکس وہ لکھنے والا ہے جو برائی کو کسی خاص علاقہ میں کچھ خاص لوگوں سے مخصوص کر دیتا ہے۔ ایسے آدمی کو بقول بریخت سرکاری اعزازات بھی ملتے ہیں اور اس کو سراہا بھی جاتا ہے۔ چنانچہ وہ امیر بھی ہو جاتا ہے کیونکہ اس نے برائی کو محدود کر کے لوگوں کے دل سے یہ بات نکال دی ہے کہ برائی دراصل معاشرے کے تاروپود میں شامل ہے۔ اس میں سرایت کئے ہوئے ہے۔ یوں دوہرا فائدہ حاصل ہوتا ہے۔ ایک طرف تو ہیرو کے تصور سے اور دوسری طرف بداعمال لوگوں کی نشاندہی سے معاشرہ خود کو بہت محفوظ اور بری الذمہ سمجھنے لگتا ہے۔ اگر کوئی بہت بڑی بہتری چاہتے ہو تو ہیرو پیدا کر دیا ان کا انتظار کرو اور اگر برائی سے بچنا چاہتے ہو تو برے لوگوں سے دور رہو۔ مطلب یہ کہ اچھا کام تم نہیں کر سکتے اور برے تم ہو نہیں۔ اس احساس سے انسان خود کو کتنا محفوظ اور بلند محسوس کرتا ہے۔ یہ خود فریبیاں بڑی کارآمد ہیں۔

اسی طرح جان کی قربانی کے متعلق بھی اس کا ایک نظریہ ہے۔ یہ کوئی انفرادی فعل نہیں بلکہ اجتماعی عمل ہے۔ اس کی حیثیت سماجی ہے۔ اس لیے کہ قربانی دینے والا تو اپنا کام کر گیا۔ اب کام ہمارا ہے۔ ہم جو قربان نہیں ہوئے۔

ان تمام باتوں سے بریخت یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ ظلم۔ بے حسی اور لالچ کے ہاتھوں تباہ ہونا زندگی کے خلاف ایک گناہ ہے۔

بریخت زندگی کو ایک امتحان گاہ سمجھتا ہے۔ جہاں ہر شخص کا امتحان ہو رہا ہے۔ اور اس کا نتیجہ کسی کو معلوم نہیں۔ چنانچہ المیہ کوئی بھی شکل اختیار کر سکتا ہے۔ بلکہ المیہ ناگزیر بھی

نہیں۔ ارسطو اور اس کے بعد شیکسپیئر کے خیال میں المیہ ناگزیر تھا۔ امتحان حالات میں تبدیلی کے ذریعہ ہوتا ہے۔ بریخت ڈرامہ نویس سے یہ توقع رکھتا ہے کہ وہ یہ دکھائے کہ انسان اپنے حالات کو بدلنے کی کتنی صلاحیت رکھتا ہے۔ چنانچہ ارسطو اور شیکسپیئر کے نظریات کے مطابق ڈرامہ صرف یہ دکھاتا ہے کہ انسان بدلتے ہوئے حالات سے نبرد آزما کس طرح ہوتا ہے۔

بریخت ان ڈراموں کے ذریعہ کچھ سوال اٹھاتا ہے۔ دیسے تو ہملٹ Hamlet کا انداز بھی سوالیہ ہے مگر فرق یہ ہے کہ شیکسپیئر ناظر سے یہ توقع نہیں رکھتا کہ وہ ان سوالوں کا جواب دے۔ اس کے نزدیک تو یہ تمام سوال مستقل اور ابدی نوعیت کے ہیں۔ جن سے انسان ہمیشہ سے دوچار ہے۔ بریخت ناظر کو دعوت دیتا ہے کہ وہ اس کے اٹھائے ہوتے سوالوں کا جواب دے نہ صرف روزمرہ زندگی میں بلکہ خود ڈرامہ کے دوران۔ یہاں تکنیکی لحاظ سے بریخت ارسطو سے ایک اور انحراف کرتا ہے۔ ڈرامہ نویس کا مقصد یہ نہیں کہ ناظر اپنے اور ہیرو کے درمیان مماثلت قائم کرے اور خود کو ہیرو کے حالات میں گم کر دے۔ بریخت کے ڈرامہ کا مقصد یہ ہے کہ ناظر ڈرامے سے بلند ہو کر اس میں پیش کئے جانے والے مسئلہ پر غور کرے۔ اس میں ڈوب کر نہیں۔ وہ جذباتی اور ذاتی طور پر نہیں بلکہ جذبات سے ہٹ کر ٹھنڈے دل سے سٹیج پر پیش کئے جانے والے مسائل پر بے لاگ غور کرے۔ اس مقصد کو حاصل کرنے کے لئے ڈرامہ نویس کو ایسی فنی جدتوں کا سہارا لینا پڑتا ہے جن کی مدد سے ناظر کو منظر میں الجھنے اور اس میں گم ہو جانے سے روکا جا سکے۔ ان کو بریخت نے مغائرت کے طریقے Alienation Effect کا نام دیا ہے۔ ارسطو کے نزدیک ناظر کی ڈرامہ میں دلچسپی مماثلت Identification کے ذریعہ ہوتی تھی جس میں وہ خود کو ہیرو کی ذات اور اس کے معاملات میں گم کر دیتا تھا۔ بریخت کا ڈرامہ مماثلت کی بجائے مُغائرت پر انحصار کرتا ہے۔

اس مُغائرت کو پیدا کرنے کے لئے اس نے کئی تکنیکی سہارے لئے ہیں۔ سب سے پہلے اس نے زمان و مکان کے تسلسل کو توڑا۔ ضروری نہیں کہ واقعات تسلسل کے ساتھ کئے جائیں۔ جب زمان و مکان کا سلسلہ ٹوٹتا ہے تو ناظر ایک جھٹکے کے ساتھ ڈرامے کے ماحول سے نکل آتا ہے اور یہ سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ سٹیج پر کیا ہو رہا ہے۔ اس کے

علاوہ ڈرامہ میں سٹیج ایک پُرفریب تاثر پیدا کرتا ہے۔ جونہی ہم سٹیج کو دیکھتے ہیں تو بہت سی نہ ماننے والی باتوں کو ماننے کے لئے تیار ہو جاتے ہیں۔ مثلاً کبھی اسی سٹیج کو ہم گھر مان لیتے ہیں اور کبھی دفتر۔ کبھی صحرا اور کبھی گلزار اور کبھی میدانِ جنگ۔ اس کے ساتھ واقعات کے فریب کو بھی تسلیم کر لیتے ہیں۔ مثلاً کوئی قتل دکھایا جاتا ہے تو یہ جانتے ہوئے کہ یہ قتل نہیں ہم اسے قتل مان لیتے ہیں۔ ورنہ اگر ایک لمحہ کے لئے بھی یہ مان لیا جائے کہ یہ واقعی قتل ہے تو اکثر لوگ سراسیمگی کے عالم میں تھیٹر سے بھاگ کھڑے ہوں گے۔ بریخت اس فریب کو غیر ضروری بلکہ ڈرامہ کے اصل مقصد کے منافی سمجھتا ہے جو یہ ہے کہ ناظر معاملات پر اپنی غیر جانبدارانہ رائے قائم کرنے کی کوشش کرے۔ اسی طرح اگر واقعات تسلسل کے ساتھ پیش کئے جائیں تو وہ ذہن کو سلا دیتے ہیں جبکہ بریخت ذہنوں کو جگانا چاہتا ہے۔ اس کے لئے ناظر کو جھنجوڑنا بہت ضروری ہے۔

ارسطو سے ایک اور انحراف بریخت نے یہ کیا کہ ڈرامہ جو ایک باقاعدہ پلاٹ کے ذریعہ پیش کیا جاتا تھا اسے قصہ خوانی کے انداز میں پیش کرنے کی کوشش کی۔ یہ انداز ارسطو کے نزدیک ایپک کا انداز تھا۔ ڈرامہ مکالموں، زمان و مکان کے تسلسل کے ساتھ اور ایک محدود اور مبسوط پلاٹ کے ذریعہ پیش کیا جاتا تھا۔ چنانچہ بریخت نے اپنے ڈرامے کو ایپک ڈرامے کا نام دیا۔ جس میں کچھ خصوصیات ایپک کی ہیں اور کچھ ڈرامے کی۔ ایپک کا ہر منظر علیحدہ علیحدہ ہوتا ہے اور بذاتِ خود مکمل ہوتا ہے ڈرامہ کا ہر منظر دوسرے مناظر سے منسلک اور معنی کے اعتبار سے کل ڈرامے کے تابع ہوتا ہے۔ ایپک ڈرامے کا ہر منظر ایک مکمل اکائی ہوتا ہے۔ اور یہ باقی ڈرامے کا جز نہیں ہوتا۔ گویا ایپک ڈرامہ کا عمل ایک لکیر پر نہیں چلتا بلکہ رُک رُک کر اور جھٹکوں کے ساتھ آگے بڑھتا ہے۔ منطقی بہاؤ کے علاوہ اس میں تاثرات کا ایک سلسلہ ہوتا ہے۔ ہر منظر اپنا علیحدہ علیحدہ تاثر چھوڑتا جاتا ہے اور ڈرامے کا مجموعی تاثر ان تمام تاثرات کا پیدا کیا ہوا ہوتا ہے۔ روزمرہ زندگی میں بھی یہی ہوتا ہے زندگی کسی منطقی اصول کے تحت نہیں چلتی صبح سے شام تک ایک شخص مختلف متنوع بلکہ متضاد تجربوں سے گزرتا ہے۔ گویا کہانی کو منطقی ربط کے ساتھ پیش کرنا زندگی کی غیر منطقی حقیقت کے خلاف ہے اور محض اس کی ایک مصنوعی اور غیر فطری شکل ہے۔ یہ طرزِ ابلاغ جدید دور کے ادب کی ایک نمایاں خصوصیت ہے۔ ایلیٹ Eliot نے ڈن Donne کی شاعری کو موجودہ دور کے مزاج اور اس کی نثر ورتوں کے

بہت قریب پایا ہے۔ اس کا استدلال یہ ہے کہ ڈن Donne کی شاعری ہم پر کوئی غیر فطری منطق مسلط نہیں کرتی اس لئے کہ اس میں جذبات یا خیالات کے اظہار کی درمیانی کڑیاں غائب ہوتی ہیں۔ ایلیٹ Eliot نے خود اسی تکنیک کو اپنی نظموں میں استعمال کیا ہے۔ اس میں شاعر مختلف تاثرات کے ذریعہ جو بظاہر ایک دوسرے سے ربط نہ رکھتے ہوں اپنے تجربہ کو پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ میز پر پڑا ہوا بے ہوش مریض۔ شام کا پھیلتا ہوا دھندلکا۔ گھٹیا ریستوراں۔ تنگ پیچ در پیچ گندی گلیاں۔ گپیں لگاتے ہوئے مرد اور عورتیں اور مائیکل انجیلو Michelangelo یہ سب چند لائنوں میں خلط ملط ہو جاتے ہیں اس طرح فنی اعتبار سے دو فائدے حاصل ہوتے ہیں۔ ایک یہ کہ چونکہ لکھنے والے نے واقعات کو کسی کڑی میں پرو کر اپنی طرف سے اُن کا رُخ متعین نہیں کیا ہے۔ اس لئے پڑھنے والے کو بار بار سوچنا پڑتا ہے اور اپنے ذہن سے ان میں رشتے پیدا کرنے پڑتے ہیں۔ یوں وہ فن پارے میں کھو نہیں جاتا بلکہ اس کو سمجھنے کی مسلسل کوشش میں لگا رہتا ہے۔ دوسرے یہ کہ جدید لکھنے والوں کے نزدیک فن کا مقصد محض لذت آفرینی نہیں ہے۔ بلکہ فن زندگی کو سمجھنے کا ایک طریقہ ہے۔ ایک رویہ ہے۔ بالکل ایسے جیسے زندگی کو سمجھنے کے اقتصادی۔ مذہبی فلسفیانہ کاروباری یا سائنسی طریقے ہیں۔ چنانچہ جس طرح باقی تمام طریقوں میں ذاتی رجحانات سے علیحدگی بہت ضروری ہے اسی طرح فن میں بھی یہ ضروری ہے۔ اگر ڈرامہ نویس کی تلاش بھی اتنی ہی سنجیدہ اور بامقصد ہے تو اس کا فرض یہ ہے کہ وہ ناظر کو کسی وقت بھی بے خبر یا گم نہ ہونے دے۔ اسے مسلسل ہوشیار رکھے۔ اس مقصد کے لئے وہ چونکا دینے والے طریقے اختیار کرتا ہے۔ یہی بریخت کے نظریہ مُغائرت کا بنیادی مطلب ہے۔

ایک اور فائدہ اس تکنیک کا یہ ہے کہ مختلف مناظر کو ایک دوسرے سے علیحدہ رکھ کر مکمل اور صحیح فطری ابلاغ کو ممکن بنایا جا سکتا ہے۔ ڈرامہ کے مختلف مناظر علامتی حیثیت رکھتے ہیں۔ اسی طرح جیسے ایک نظم میں استعمال کی گئی مختلف علامتیں، تشبیہیں اور استعارے۔ استعارے کا مطلب اس کے متن سے محدود ہو جاتا ہے۔ مثلاً اگر پھول کو استعارے کے طور پر استعمال کیا جائے تو اس کے کسی ایک پہلو کو استعارے کا مفہوم پہنایا جائے گا۔ جیسے پھول کی طرح نازک یا پھول کی طرح معطر۔

لیکن پھول کا اپنا ایک مکمل وجود ہے۔ جس کے بہت سے پہلو ہیں۔ اس کے ساتھ کانٹے بھی ہیں۔ کونپلیں بھی ہیں۔ ٹہنیاں اور جڑ بھی اور مٹی سے بھی اس کا تعلق ہے۔ اس کی ناپائیدار زندگی اور ہواؤں کے سامنے اس کی بے بسی بھی۔ اگر علامت کے طور پر استعمال کیا جائے تو پھول کے پورے وجود کو علامت بنایا جاسکتا ہے۔ اور یہ اسی طرح ممکن ہے کہ اسے محض پھول بنا کر پیش کیا جائے کسی متن یا کسی خاص ضمن میں نہیں۔ چنانچہ جب ایلیٹ Eliot کا پروفراک Prufrock اپنا مقابلہ ہملٹ Hamlet سے کرتا ہے تو یہاں ہملٹ Hamlet کی شخصیت کے کسی پہلو یا اُسے درپیش کسی مسئلہ سے تعلق نہیں بلکہ ایلیٹ Eliot نے ہملٹ Hamlet کی پوری شخصیت اس کی عام الجھنوں اور ڈرامے سے اس کے پورے کردار کو سامنے رکھا ہے۔ اسی طرح بریخت کا بھی خیال ہے کہ اگر ڈرامے کے مختلف مناظر ایک دوسرے سے بالکل علیحدہ ہوں تو ہر ایک کی معنویت پوری طرح ناظر کے ذہن پر واضح ہو سکتی ہے اور اس سے ابلاغ میں بے انتہا مدد مل سکتی ہے ایک مزید فائدہ یہ بھی ہوگا کہ منظروں کو علیحدہ علیحدہ رکھ کر ڈرامہ نویس اپنے فکر کو ناظرین پر مسلط کرنے سے بچ جاتا ہے۔ وہ ناظرین پر یہ بات چھوڑ دیتا ہے کہ مختلف مناظر میں وہ کیا ربط کیا تعلق قائم کرتے ہیں۔ اور کس نتیجہ پر پہنچتے ہیں۔ بریخت ناظر کو سوچنے پر مجبور کرتا ہے۔ اس کے نزدیک زندگی ایک امتحان ہے تو ڈرامہ کو بھی ایک امتحان گاہ ہونا چاہیئے جس میں ہر شخص اس کے سامنے پیش ہونے والے مسائل کا حل اپنے طور پر خود تجویز کرے۔

بریخت نے کہا تھا کہ ڈرامے کو عدالت میں پیش کئے جانے والے مقدمہ کی طرح مدلل ہونا چاہیئے۔ اور وہ اسی طرح قائل کر سکے۔ جس طرح عدالت میں دیئے گئے دلائل قائل کرنے والے ہوتے ہیں۔ بریخت کا مقصد یہ ہے کہ ڈرامے کے ذریعہ ناظر کو خود اپنے طور پر فیصلے کرنے کی تربیت دینی چاہیئے۔ چنانچہ بریخت کے ڈرامہ میں پلاٹ ارتقائی طور پر آگے نہیں بڑھتا۔ بلکہ رک رک کر اور جھٹکوں کے ساتھ چلتا ہے۔ نہ یہ ارسطو کے نظریہ کے مطابق مکمل ہوتا ہے نہ مبسوط اور مسلسل اور نہ ہی اس میں ابتدا۔ درمیان اور انجام کی واضح کڑیاں ہوتی ہیں۔ اس طرح وہ ناظر کو ہر ہر قدم پر یاد دلاتا ہے کہ وہ ناظر ہے ڈرامہ کا کردار نہیں۔ وہ یہ تاثر وہ مختلف طریقوں سے قائم کرتا ہے۔ مثلاً عین کسی سین کے دوران

جس کا مفہوم کم و بیش واضح ہو یکایک ایک تختی اوپر سے اترتی ہے جس پر سین کا موضوع لکھا ہوتا ہے۔ تھری پینی اپیرا (The Three penny Opera میں پیچم Peecham گانا گانے لگتا ہے کہ ایک تختی لٹکا دی جاتی ہے جس پر گانے کا عنوان لکھا ہوتا ہے۔ ذرا غور کریں کہ اگر ہملٹ Hamlet کی مشہور خود کلامی کے وقت ایک تختی پر To be or not to be لکھ کر لٹکا دیا جاتے تو ناظرین کا ردعمل کیا ہوگا۔ اسی طرح کہیں عجیب و غریب صوتی اثرات پیدا کرکے کہیں پرچیاں لٹکا کر اور کہیں وقت اور جگہ دکھانے والے بورڈ سٹیج پر لگا کر اس طرح نہایت بے ربط ساز استعمال کرکے یا بے ہنگم قسم کی تیز روشنیاں ڈال کر ناظرین کی توجہ کو منتشر کیا جاتا ہے اور جان بوجھ کر ایک ایسا تاثر دیا جاتا ہے جو سین کے تاثر سے متضاد ہو۔ تاکہ ناظرین باخبر رہیں کہ وہ ڈرامہ دیکھ رہے ہیں اور سٹیج سے باہر ہیں۔ اور جو کچھ ان کے سامنے پیش ہو رہا ہے اسے وہ زندگی کے عام روزمرہ واقعات کی طرح دیکھ سکیں اور عام زندگی کو اپنی آزادی اور بے ساختگی سے ان کے متعلق اپنی رائے قائم کر سکیں۔ تھری پینی آپرا The Three penny Opera میں جب پیچم Peecham کی بیٹی پولی Polly ، Mackie سے جو ایک بدقماش شخص ہے شادی کرکے گھر لوٹتی ہے تو اس کے والدین پوچھتے ہیں کیا اس نے شادی کر لی ہے۔ وہ بہت اصرار کرتے ہیں۔ اس وقت ایک دم سے سٹیج پر سنہری روشنی پھیل جاتی ہے۔ آرگن پر تیز لائٹ ڈالی جاتی ہے اور ایک کاؤنٹر پر تین روشنیاں مرکوز کر دی جاتی ہیں۔ ساتھ ہی ایک تختہ نظر آتا ہے جس پر لکھا ہوتا ہے۔

"ایک مختصر گیت جس میں پولی (Polly) اپنے والدین کے سامنے بدقماش میک ہیتھ (Macneath) سے اپنی شادی کا اشارۃً ذکر کرتی ہے۔"

اس کے بعد جو گیت وہ گاتی ہے، اس میں شادی ہونے کا کوئی ذکر نہیں بلکہ وہ اپنی عصمت کے کھو جانے کی داستان بیان کرتی ہے۔ کبھی یوں ہوتا ہے کہ ایک سین کے عین درمیان ایک شخص سٹیج پر آجاتا ہے اور ناظرین سے براہ راست مخاطب ہوتا ہے۔ اس کا انداز کسی حد تک قدیم یونانی کورس کا ہوتا ہے اور کسی حد تک قصہ خوانی کا۔ وہ کہانی کے ان واقعات کو بیان کرنا شروع کر دیتا ہے جو ابھی پیش آنے والے ہیں اور اس طرح Suspense کے اثرات کو ختم کر دیتا ہے۔ اسی طرح سٹیج کے مختلف لوازمات یعنی مائیکروفون سینری۔ پردے۔ روشنیاں وغیرہ سب کو واضح طور پر دکھایا جاتا ہے مقصد وہی ہے کہ

ناظرین خود کو سٹیج سے علیحدہ رکھیں اور کچھ ایسا تاثر ہو جیسے وہ ڈرامہ نہیں بلکہ اس کا ریہرسل دیکھ رہے ہیں۔ یہ تمام ترکیبیں یوں جلد جلد اور قطعی غیر متوقع طور پر استعمال کی جاتی ہیں کہ ناظر کی توجہ کسی ایک مقام پر ٹھہرنے نہ پائے۔ جیسے کہ وہ تھیئٹر نہیں بلکہ سرکس دیکھ رہا ہو۔ اسی طرح مکالمے بھی کچھ بے تُکے سے انداز میں چلتے رہتے ہیں۔

ایسی ترکیبوں سے بریخت مغائرت کے تاثرات پیدا کرتا ہے جن کی وجہ سے ناظر محض خاموش تماشائی بن کر نہیں بیٹھتا بلکہ سٹیج پر اٹھائے جانے والے سوالوں کا جواب دینے کی کوشش کرتا ہے۔ ان تمام باتوں سے ڈرامہ کو ایک بے لاگ اور معروضی فن بنانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ بالکل ایسے جیسے سائنس کا مطالعہ جس میں جذبات تعصبات اور نظریات سے حتی الامکان دور رہنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اس طرح ڈرامے کو اصل زندگی کی طرح غیر یقینی اور غیر متوقع بنایا جاتا ہے۔

فن کے اس بے لاگ Detached تصور کو بہت سے جدید ڈرامہ نویسوں نے سراہا ہے اور اس کی تائید کی ہے۔ ایلیٹ نے اپنے ایک مضمون Four Elizeabethan Dramatists میں شکایت کی ہے کہ ڈرامہ میں کسی فنی (میکانکی) روائت کے نہ ہونے کی وجہ سے اکثر اداکار کردار کو اپنے طور پر جذباتی رنگ دے دیتے ہیں۔ جس سے ڈرامہ نویس کے مفہوم کو بہت نقصان پہنچتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اداکاری میں ذاتی عنصر بالکل نہیں ہونا چاہیئے۔ تاکہ ناظرین براہ راست Action دیکھ سکیں اور اس پر غور کر سکیں۔ یہاں اس نے بیلے Ballet کی مثال دی ہے۔ بیلے ڈانسر کو رقص کے مختلف انداز میکانکی طور پر سکھائے جاتے ہیں۔ اور اسی میکانکی طریقہ سے وہ انہیں سٹیج پر پیش کرتا ہے۔ وہ خوشی کا تاثر دینے کے لئے پہلے خود خوش ہونے کی کوشش نہیں کرتا بلکہ خوشی کا اظہار کرنے والی حرکات پیش کرتا ہے۔ اسی طرح غم کا منظر پیش کرنے کے لئے اسے غمگین ہونے کی ضرورت نہیں بلکہ وہ غم کا اظہار اپنی فنکارانہ صلاحیتوں کے ذریعہ کرتا ہے۔ جذباتیت سے نہیں۔ خود ارسطو نے بھی یہ بات واضح کر دی تھی کہ المیہ Action کو پیش کرتا ہے شخصیتوں کو نہیں۔ چنانچہ یونانی ڈرامہ غیر شخصی ڈرامہ تھا۔ اسی طرح ہندوستانی ڈرامہ۔ بلکہ چینی اور جاپانی یہاں تک کہ قدیم ڈرامہ ہر قوم میں غیر شخصی تھا۔ لیکن ان لوگوں کے لئے غیر شخصی ڈرامہ پیش کرنا آسان تھا۔ کیونکہ ایک تو ان کے پاس انسان کا ایک قطعی تصور تھا جس کا اطلاق ہر شخص پر ہو سکتا تھا۔ جو

آج کے دور میں مفقود ہے۔ دوسرے یہ کہ ان کے پاس ڈرامہ کی ایک غیر شخصی روائت موجود تھی۔ چینی۔ جاپانی۔ ہندی اور یونانی ڈراموں میں اداکار مصنوعی چہرے لگا کر اپنا کردار ادا کرتے تھے وہ کبھی اپنی شخصی حیثیت میں سٹیج پر نہیں آتے تھے۔ آج کوئی ایسی روائت موجودہ ڈرامہ نویس کو دستیاب نہیں۔ اور اب یہ مصنوعی چہرے رائج بھی نہیں کئے جا سکتے کیونکہ سائنسی دور کے تقاضے دیومالائی دَور کے تقاضوں سے مختلف ہیں۔ اُس دُور میں کردار کے مختلف پہلوؤں کی مستقل شکلیں باقاعدہ طے تھیں۔

بریخت کا انداز Paradigmatic ہے۔ وہ ایک سائنسدان کی طرح زندگی کا خاکہ بناتا ہے جس کی مدد سے زندگی کے عمل کو سمجھنے میں آسانی ہو۔ اور اس کے رُخ کو تبدیل کرنے کے امکانات کا پتہ ہو سکے۔ زندگی کو بدلنا ہی اصل مقصد ہے۔ کیونکہ اگر زندگی کو بدلا نہیں جا سکتا تو پھر یہ ایک نہایت جابرانہ زندگی ہوگی۔ فنکار زندگی کو متنوع اور انسانی ارادے کے تابع دیکھنا چاہتا ہے۔ ایسا ارادہ جس کی بنیاد ہمدردی اور انسانیت پر ہو۔ چنانچہ اسی بنیادی خاکہ کے تحت۔ جس میں تصورِ کائنات۔ نظامِ اقدار اور حصول مقاصد کے طریقہ ہائے کار سب ہی شامل ہیں۔ وہ مختلف نمونے بناتا ہے۔ بریخت کا ہر کھیل ایک نمونہ (Model) ہے جو بنیادی خاکہ کے تحت بنایا گیا ہے اور اس کو بروئے کار لانے کی ایک کوشش کی نشاندہی کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بریخت کے ڈراموں میں انجام نہیں ہوتا۔ بلکہ وہ ایک نئے آغاز کے تصور پر ختم ہوتے ہیں۔

تبصرہ

ٹائم میگزین (۲۳ مئی ۱۹۸۳ء) سے اقتباس

چرچ کی گلیلیو کی فکر

گذشتہ ہفتے جارج پال دوئم نے واضح طور پر تسلیم کیا کہ کلیسا سے بہت بڑی غلطی ہوگئی تھی، ۱۹۸۰ء میں پوپ نے اس مسئلے کے جائزہ کے لیے ایک خصوصی مشن ترتیب دیا۔ جو آٹھ سائنس دانوں، مؤرخوں اور علمائے دین پر مشتمل تھا۔ روم میں ۲۰۰ سرکردہ سائنسدانوں کی ایک محفل میں جو "مکالمہ" کی ۳۵۰ ویں سالگرہ پر گلیلیو کو خراج تحسین پیش کرنے کے لیے منعقد کی گئی پوپ نے اپنی تقریر میں گلیلیو سے ہمدردی کا اظہار کیا:

"گلیلیو کے واقعہ اور اس کے بعد ہونے والے تجربات نے کلیسا کو اپنے اختیارات کے استعمال میں بالغ نظر بنا دیا ہے"۔

پوپ نے کہا "کلیسا تجربہ اور فکر سے سیکھتا ہے اور آزادیٔ تخلیق کے صحیح معنی اب اس پر کھلے ہیں"۔

میکسم گورکی (۱۸۶۸ء-۱۹۳۶ء)

گورکی کا اصلی نام ایلیکزانی میکسی مووِچ پشخوف Alexei Maximovich Pyeshkov تھا۔ وہ بالائی وولگا کے ساحل پر نزنی نوودگوروڈ Nizhni Novgorod میں پیدا ہوا۔ اس شہر کا نام ۱۹۳۲ء میں اس کے اعزاز میں گورکی رکھ دیا گیا۔ دس برس کی عمر میں وہ یتیم ہو گیا تھا۔ اس کے نانا نانی نے بادل نخواستہ اسے پناہ دی۔ غربت کے اس ماحول میں اس نے سخت زندگی گزاری اور مار کھائی۔ اس کا نانا سخت گیر تھا اور اسے مسلسل واعظ اور نصیحتیں سننی پڑتیں۔ البتہ جب اس کا بدمزاج نانا گھر پر نہ ہوتا اور نانی کو محنت مشقت سے کچھ فرصت ملتی تو وہ اسے مزے مزے کی کہانیاں سنایا کرتی۔ دس برس کی چھوٹی سی عمر سے ہی اسے روزگار کی سختیاں جھیلنی پڑیں اور اس نے تقریباً ہر قسم کے چھوٹے موٹے اور محنت مزدوری کے کام کئے۔ اب اسے احساس ہو چلا تھا کہ زندگی میں وہ اتنی مار کھا چکا ہے کہ اس کے بعد کسی نئے ظلم یا زیادتی پر اُسے کوئی مزید حیرانی نہیں ہوگی۔ لیکن جب ایک بت فروش کی دوکان پر مقدس مجسموں کی تاریخ اور ان کی قیمت کے متعلق اسے جھوٹ بولنا پڑا تو وہ ایک مرتبہ بوکھلا گیا۔ اس نے پہلی دفعہ محسوس کیا کہ لوگوں کے قول اور فعل میں کس قدر تضاد ہے۔

چائے خانوں میں برتن دھوتے اور گھریلو ملازم کی حیثیت سے کام کرنے کے ساتھ ساتھ وہ کسی نہ کسی طرح اپنے ذوقِ مطالعہ کی تسکین کرتا رہا۔ اس نے کازاں Kazan یونیورسٹی میں داخلہ لینے کی کوشش کی مگر کامیاب نہ ہو سکا۔ تاہم محنت مشقت کے ساتھ ساتھ اس نے تعلیم بھی جاری رکھی۔ ۱۹ برس کی عمر میں زندگی سے مایوس ہو کر اس نے خودکشی کی کوشش بھی کی۔ کازان یونیورسٹی کے طالب علموں کے ساتھ میل جول سے اسے اتنا اندازہ ہوا کہ غریب عوام کے متعلق ان کے ذہنوں میں کیسے کیسے افسانوی تصورات ہیں۔ ۲۰ برس کی عمر

میں اسے تپ دق ہوگئی۔ اسی دوران وہ زارِ روس کی پولیس کے زیر نگرانی رہا اور یہی وہ زمانہ تھا جب اس نے لکھنا شروع کیا۔

۱۸۹۸ میں اس کے خاکوں اور افسانوں کے دو مجموعے شائع ہوئے اور فوراً ہی مقبول ہو گئے۔ گورکی نوجوانوں کے لیے ایک آئیڈیل بن گیا۔ اور اس کی عادات یہاں تک کہ وضع قطع اور لباس بھی فیشن بن گئے۔

۱۸۹۲ میں پہلی مرتبہ اس نے اپنا ادبی نام گورکی استعمال کیا۔ گورگی کے معنی "تلخ" ہیں۔ اس نام کے انتخاب ہی سے اس کے ادبی رجحانات کا اندازہ ہوجاتا ہے اس نے نہ صرف غریبوں، بے سہاروں اور مصیبت زدوں کو اپنے ڈرامہ کا موضوع بنایا بلکہ ان بزعم خود تہذیب کے علمبرداروں کا پردہ بھی چاک کیا۔ جو صرف دوسروں کی محنت پر اپنی زندگی کو مہذب اور خوشگوار بناتے ہیں۔ اس کا ہدف خصوصًا وہ لوگ بنے جو درمیانہ طبقہ سے اپنی محنت اور صلاحیت کے زور پر آگے بڑھے اور پھر اپنے طبقہ کو بھول گئے۔ اس کا کامیاب ترین ڈرامہ The Lower Depths تھا جو چند سالوں میں مختلف زبانوں میں منتقل ہوکر یورپ کے کئی ممالک میں اور امریکہ میں بھی کامیابی کے ساتھ سٹیج کیا جاتا رہا۔ گورکی غالبًا پہلا ڈرامہ نویس ہے جس نے عظیم ہیرو کے روائتی تصور کی جگہ عوامی ہیرو کے نظریہ کی بنیاد ڈالی اور کلچر کے خود ساختہ ٹھیکیداروں کی قلعی کھولی۔ دور جدید کے مشہور ڈرامہ نگاروں کی تخلیقات پر گورکی کے فن کی چھاپ دکھائی دیتی ہے۔ خصوصًا بریخت کی Mother Courage اور O'Neill کے The Iceman Come'th میں یہ تاثر نمایاں ہے۔

گورکی کی ادبی خدمات کو پوری طرح سراہا گیا اور سٹالن کی حکومت نے ماسکو آرٹ تھیٹر کا نام تبدیل کر کے اسے گورکی کے نام سے منسوب کر دیا۔

۱۹۰۵ء کے انقلاب کے بعد اسے جلاوطنی کی زندگی گزارنی پڑی۔ وہ فن لینڈ، فرانس اور امریکہ گیا۔ اور آخر میں وہ کیپری پہنچا جہاں اس کی ملاقات لینن سے ہوئی۔ چیخوف اس کا دوست اور مداح تھا اور اس کی ترغیب پر گورکی نے سٹرنڈبرگ کا مطالعہ کیا انقلاب روس کے بعد اس نے اپنے ذاتی اثر و رسوخ سے کام لے کر ادیبوں کو حکومت کی سخت گیر پالیسیوں سے محفوظ رکھا۔

گورگی نے ڈرامے بھی لکھے۔ افسانے اور ناول بھی۔ ان سب میں اور اس کی دیگر تحریروں میں پرولتاری انقلاب سے اس کی وابستگی صاف جھلکتی ہے اور اس میں کبھی کوئی کمی یا کمزوری نظر نہیں آتی۔ اس کا فن اس دور کی حقیقت پسندی سے بہت قریب ہے البتہ یہ حقیقت پسندی مارکسی نظریات کے تابع ہے۔

انقلابی ڈرامہ

گورکی کا ڈرامہ بنیادی طور پر نظریاتی ڈرامہ ہے۔ اس لحاظ سے کہ گورکی کی زندگی، اس کا عمل، اس کا شعور پورا کا پورا نظریہ میں ڈوبا ہوا ہے۔ نظریہ اور زندگی اس کی ذات میں سما کر ایک ہو گئے ہیں چنانچہ اس شخصیت سے جو فن ابھرتا ہے وہ زندگی کے تجربہ کی تنظیم ہے۔ گورکی نے تخلیقی عمل کی تعریف یوں کی ہے۔

تخلیقی عمل وہ مقام ہے جہاں قوتِ حافظہ اتنی شدید ہو کہ تیزی سے عمل کرتے ہوئے اپنی معلومات اور تاثرات کے منبع سے اہم ترین اور مخصوص حقائق، تصورات اور تفصیلات کو ایسے تلے اور واضح الفاظ میں ڈھال سکے جنہیں سب سمجھ سکیں۔

Socialist Realism in Art and Literature p: 49

گویا فن کوئی خارجی وجود نہیں جسے حاصل کرنے کے لیے فنکار کو ادھر ادھر بھٹکنا پڑے اور نہ ہی یہ کوئی ایسی داخلی کیفیت ہے کہ اس کے انتظار میں فنکار آنکھیں بند کر کے مراقبہ میں کھو جائے۔ گورکی کے نزدیک نہ تخلیقی عمل خمیر کی طرح ہے جو ذہن میں خود بخود اٹھتا اور تیار ہوتا رہتا ہے نہ ہی یہ کوئی داخلی عمل ہے کہ جس میں مختلف اجزاء خود بخود کسی طرح کے کیمیاوی مرکبات میں تبدیل ہوتے چلے جاتے ہیں۔ پہلا نظریہ شیکسپیئر کے Love's Labour Lost میں ہولو فرینز کا ہے جو تخلیقی عمل کی تشریح یوں کرتا ہے۔

حافظہ میں بیج پڑا۔ ذہن کے بطن میں نشوونما ہوئی اور جب پوری طرح تیار ہو گیا تو وقت آنے پر تخلیق ہو گئی۔ Holofernes IV ii II 70 - 72

دوسرا نظریہ ٹی ایس ایلیٹ کا ہے جس کے مطابق

شاعر کا ذہن دراصل کیمیاگر کی کٹھالی ہے جوان گنت احساسات، جملے
اور تصویریں اپنے اندر سمیٹتی اور محفوظ کرتی رہتی ہے جو وہاں اسی
طرح پڑے رہتے ہیں یہاں تک کہ وہ تمام اجزا ر جو ل کر ایک نیا
مرکب بنالیں۔ ایک ساتھ موجود ہو جاتے ہیں۔

Tradition and Individual Talent

اس طرح خود بخود یہ تمام اجزار ایک کیمیاوی مرکب میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ یہ تخلیقی
عمل کا کیمیاوی نظریہ ہے۔ اس کے علاوہ فن آئینہ بھی نہیں۔ کہ بقول گورکی
آئینے تو وہ ہیں جو گھروں میں رکھے جاتے ہیں تاکہ لوگ اپنے بالوں
کو اپنے چہروں پر سجا سکیں۔ داغ دھبوں کی دیکھ بھال کر سکیں اور
ناک اور گالوں کی جھریوں کو دیکھ سکیں اور اپنا بناؤ سنگھار کر سکیں۔

Gorky on Literature p.204

اس کے برعکس گورکی نے کہا۔
میری نظر میں ادب کو کوئی غیر فعال کردار زیب نہیں دیتا۔
اس کے نزدیک فن کا کام چراغ کی طرح محض حقائق کا افشا کرنا ہی نہیں ہے
جیسا کہ پلوٹینس نے کہا تھا کہ ذہن ایک سورج ہے جو شعاعیں بکھیرتا ہے۔ اس کے
الفاظ میں

ذہن ایک عمل ہے، ایک قوت ہے جس کے منبع سے شعاعیں نکلتی ہیں
اور عالم محسوسات کو منور کرتی ہیں۔

Plutinus. Enneade Translate by Stephen Meckenna
London 1924 iv. vi. 1—3

فن گورکی کی نظر میں محنت کش کے ہاتھ میں وہ ہتھیار ہے جس کے ذریعہ زندگی کو
سمجھا اور اسے تبدیل کیا جا سکے۔ اور زندگی بقول یلینا
"مادے کی منتظم شکل ہے۔"

Collected Works vol. IV
Plays P—151 (The Petty Bourgeois)

اور فنکار صرف دنیا کا شعور ہی حاصل نہیں کرتا بلکہ اس کی تشکیل نو کی کوشش کرتا ہے

وہ زندگی کو تراشتا ہے اور اس کی تنظیم نو کرتا ہے۔ اس طرح زندگی جمالیاتی تجربہ کے راستے فن میں منتقل ہو جاتی ہے۔ فن اور زندگی کی اس ہم آہنگی کی مثال شاید گورکی سے بہتر کہیں اور نہ مل سکے کہ اس کا فن کم وبیش خود نوشت سوانح ہے اور اس کی زندگی فن میں یوں ڈوب گئی ہے کہ اس کا فن اپنی بے ساختگی کی وجہ سے فن نظر ہی نہیں آتا۔ یہی سہل ممتنع گورکی کا عظیم کارنامہ ہے۔ وہ بات اس سادگی اور وثوق کے ساتھ کرتا ہے کہ اسے سمجھنے کے لئے سوچنے اور غور کرنے کی ضرورت ہی پیش نہیں آتی۔ اس کا طرزِ استدلال ایسا واضح ہے جیسے دو اور دو چار۔

فن گورکی کے ہاں زندگی کو سمجھنے اور پرکھنے کا ایک طریقہ ہے یہ محض لذت آفرینی یا فرار کا ذریعہ نہیں۔ وہ ان لوگوں کے حق میں نہیں جو زندگی کے ہنگاموں سے دل برداشتہ ہو کر خوف کا شکار ہو جاتے ہیں اور فن میں جائے اماں ڈھونڈتے ہیں۔ جیسے "سمر فوک" میں رابومن جو کہتا ہے:

> زندگی کیا ہے۔ یہ لفظ میرے سامنے ایک بے ہنگم اور دیو قامت بھوت بن کر آتا ہے۔ ایسا بھوت جو ہر وقت قربانی مانگتا رہتا ہے۔ انسانوں کی قربانی۔ مجھے یہ سب بے معنی لگتا ہے۔ لیکن میں یہ جانتا ہوں کہ انسان جتنی بھی زیادہ عمر جیئے گا۔ اتنا ہی اُسے غلاظت اور فحاشی۔ بڑی گھٹیا مکروہ فحاشی ـــ کا سامنا کرنا پڑے گا۔ اسی لیے اس میں حسن اور معصومیت کے لئے زبردست طلب پیدا ہوتی ہے۔ وہ زندگی کے تضادات پر قابو نہیں پا سکتا نہ زندگی کو غلاظتوں اور برائیوں سے پاک کر سکتا ہے چنانچہ اسے ان تمام چیزوں سے جو اس کی روح کو کچلتی ہوں آنکھیں بند کر لینی چاہئیں۔
>
> Collected Works—P 354—355

یہ گفتگو آئنسکو کے کسی کردار کی عکاسی کرتی ہے لیکن گورکی یہاں نہیں ٹھہرتا وہ اس سے آگے جاتا ہے کہ فن کے متعلق ایک صحت مند نقطۂ نظر بھی ہے رابومن کو زندگی اس وجہ سے خوفناک لگتی ہے کہ اس میں ہر چیز پہلے سے طے شدہ ہے جب کہ ایک واحد حادثہ انسانی وجود ہے جس کے کوئی معنی کوئی مقصد نہیں مار یہ اس کے

جواب میں کہتی ہے۔

اپنے وجود کی اس حادثاتی حقیقت کو سماجی ضرورت کی سطح تک بلند کرنے کی کوشش کرو۔ پھر زندگی تمہارے لیے بامعنی ہو جائے گی۔

Collected Works P : 356

یعنی زندگی میں معنی ہوتے نہیں معنی پیدا کئے جاتے ہیں۔ جو لوگ یہ معنی پیدا نہیں کر سکتے یعنی جو اپنی محنت سے اپنی زندگی کو بامعنی نہیں بنا سکتے ان کی مثال ایسی ہے جیسی بقول دارورا (سمرلوک) ان کی جو

حقیقتاً جیئے بغیر جینے کے دکھ کی بات کرتے ہیں اور جنہیں آہیں بھرنے اور گلے کرنے میں لطف آتا ہے۔

مزید وضاحت کرتے ہوئے وہ کہتی ہے۔

جیسے باورچی خانہ کا کوڑا کرکٹ باہر پھینک کر ہم فضا کو مکدر کرتے ہیں اسی طرح ہم اپنی روحوں کی غلاظتوں کو باہر پھینکتے ہیں۔ ibid — P : 73

اس کے مقابلے میں گندے محنت کش لوگ ہیں کہ بقول سونیا۔

ان کی غلاظت محض اوپری ہے۔ یہ صابن اور پانی سے دھل جاتی ہے
ibid P : 440

یہی وجہ ہے کہ جب رالیو من کے خواب بکھر جاتے ہیں تو اس کے پاس زندہ رہنے کے لئے کوئی جواز نہیں رہتا۔ وہ ان لوگوں میں سے ہے جو نہ تو اپنے حالات تبدیل کرنے کی نیت رکھتے ہیں اور نہ ہی اس کی اہلیت اور حوصلہ۔ وہ زندگی کے سامنے خود کو بالکل بے بس محسوس کرتے ہیں۔ The Petty Bourgeois کا نل اس صورت حال پر یوں تبصرہ کرتا ہے۔

"جب کوئی تکلیف میں لیٹا ہو تو کروٹ بدل لیتا ہے۔ لیکن جب زندگی تکلیف دے تو کچھ نہیں کرتا۔ صرف چیختا چلاتا ہے۔ تم کروٹ لینے کی کوشش کیوں نہیں کرتے۔

Collected Work. P : 69

گورکی لذت آفرینی کے خلاف نہیں ہے نہ ہی وہ جمالیاتی قدروں کو نظرانداز کرتا ہے۔ تاہم اس کے نزدیک فن کا مقصد زندگی کو آگے بڑھانا ہے وہ ڈراموں

کے ذریعہ ناظرین کے شعور کو ابھارتا ہے اور انہیں زندگی سے نبرد آزما ہونے کے لئے تیار کرتا ہے۔ وہ زندگی میں محنت کو اولیت دیتا ہے۔ The Lower Depth کا اداکار فن سے کچھ حاصل نہیں کر سکا۔ یہاں تک کہ اس کے کرداروں میں خود اس کا اپنا تشخص ختم ہو جاتا ہے۔ جیسے سارتر کے کین Kean کا اور شاید ہر اداکار کے ساتھ کچھ ایسا ہی ہوتا ہے۔ چنانچہ اداکار چلا اٹھتا ہے کہ اس کا ایک اپنا نام ہے اور ایک سٹیج کا نام، وہ خود کو کس قدر بے معنی، کتنا غیر اہم اور کیسا ذلیل سمجھتا ہے اور جب اس گھر میں رہنے والی ایک عورت اپنا مر جاتی ہے تو وہ کہتا ہے کہ اپنے اپنا نام کھو دیا ہے۔ لیکن گورکی فن کو کمپلیکس بنانے کا قائل نہیں۔ اگر محنت ایک جگہ کامیاب نہیں ہو سکتی تو کسی دوسری جگہ قسمت آزمائی کی جا سکتی ہے یہ اداکار بھی ایک ایسے ہی تجربہ سے دوچار ہوتا ہے جو اس کے شعور کو جھنجھوڑ کے رکھ دیتا ہے۔ اس کی آنکھیں کھول دیتا ہے۔ محنت کا عمل اس کی زندگی میں معنویت پیدا کر دیتا ہے اور وہ اس عزم کا اظہار کرتا ہے کہ اپنی اس بے معنی زندگی سے نکل جائے گا۔ وہ کہتا ہے:

"میں چلا جاؤں گا۔ آج میں نے کام کیا ہے میں نے گلی کی صفائی کی ہے
آج میں نے ایک گھونٹ بھی نہیں پی ہے۔ ذرا سوچو۔ یہ دیکھو میرے
۳۰ کوپک۔ اور میں اپنے حواس میں ہوں۔ ibid. P—284

اسی طرح "سمر فوک" میں وار ورا بھی نیا شعور حاصل کرتی ہے۔ وہ کہتی ہے۔

"میں جا رہی ہوں۔ اس جگہ سے جہاں ہر چیز گل سڑ گئی ہے۔ جتنی دور
ممکن ہو سکے ان لوگوں سے دور جنہیں کوئی کام نہیں۔ میں جینا چاہتی
ہوں۔ اور میں نے جینے کا ارادہ کر لیا ہے، جینے اور کام کرنے
کا۔ اس نقصان کی تلافی کرنے کا جو تم نے کیا ہے۔ لعنت ہو تم پر ibid, 8, 498—499

یہی شعور The Petty Bourgeois کا بوڑھا بھی حاصل کرنا چاہتا ہے لیکن اس کا ذہن ابھی واضح نہیں ہے۔ وہ ابھی صرف اتنا سمجھ سکا ہے کہ

"جب میں چھوٹا تھا تو بسکٹ اور مٹھائیاں مجھے بہت اچھے لگتے تھے
لیکن اب مجھے ان سے کراہت آتی ہے۔" ibid—P. 38

اسے احساس ہے کہ پرانا زمانہ بدل گیا ہے اور پرانی قدریں فرسودہ ہوگئی ہیں وہ ان کی گرفت سے آزاد ہونا چاہتا ہے۔ وہ اپنے باپ سے کہتا ہے:

"ہم ان (پرانے طور طریقوں) سے بہت آگے نکل گئے ہیں جیسے ہم اپنے کپڑوں سے بڑے ہو جاتے ہیں، ہمیں گھٹن محسوس ہوتی ہے انہوں نے ہمیں جکڑ رکھا ہے۔ آپ کا طریق زندگی ہمارے لئے نہیں"

ابھی اس کا شعور اس مقام تک پہنچا ہے جہاں وہ صرف احتجاج کر سکتا ہے ابھی رہنما ہونے کی منزل میں داخل نہیں ہوا ہے، جب کہ عملی زندگی میں ناکامی کی تلافی ذہنی کاوش میں نہیں بلکہ عمل میں ہی ممکن ہے اس لئے کہ اقدار محنت سے پیدا ہوتی ہیں۔ بقول گورکی۔

"یہ محنت کا ہی عمل تھا جس کے زیر اثر حقیقت نظریہ میں تبدیل ہوئی۔"

Gorky on Literature P. 218

گویا اس کے نزدیک عمل سے ہی نظریہ کی تخلیق ہوتی ہے، اسی نقطۂ نظر کے تحت اس نے ادب کے ذریعہ زندگی کا مطالعہ شروع کیا اور زندگی میں محنت کی اہمیت کو جاننے اور واضح کرنے کی کوشش کی اور اس نتیجہ پر پہنچا کہ

سب سے پہلے میں انہیں مشورہ دوں گا جو نثری یا شعری تصنیفات شروع کرنا چاہتے ہیں کہ وہ اپنی لغت سے "تخلیقی کاوش" کی رئیسانہ اصطلاح کو خارج کر دیں۔ اور اس کی جگہ ایک زیادہ سادہ اور زیادہ صحیح لفظ استعمال کریں۔ کام

جب ایک نوجوان عام سے شعروں اور گھٹیا کہانیوں کا ایک چھوٹا سا کتابچہ لکھ لیتا ہے تو وہ اپنے اس کام کو "تخلیقی کاوش" کہتا ہے یہ ایک ایسے ملک میں نہایت بچکانہ اور مضحکہ خیز لگتا ہے جہاں مزدور طبقہ نہ صرف عظیم کارخانے بنا رہا ہے بلکہ زمین کی شکل کو یکسر بدل رہا ہے، دیہاتوں میں ایک قسم کا اراضی انقلاب لا رہا ہے اور بالعموم اپنی انتھک کوششوں سے ایسے کارنامے سرانجام دے رہا ہے جن کی اہمیت آفاقی ہے اور

ایسے حالات میں جو اس کی تمام تر قوتوں کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتے ہیں اس
بات کو بھی پوری طرح جان لینا اور ذہن نشین کر لینا چاہیئے کہ یہ سب
کچھ ان حالات میں ہو رہا ہے جہاں پہلے عملاً کچھ بھی نہیں تھا۔
ibid P. 151—152
تخلیقی عمل ہاتھوں سے ہو یا ذہن سے تخلیقی عمل ہی ہے۔ مزدور کی تخلیقی کاوش اور فنکار
کی تخلیقی کاوش میں کوئی بنیادی فرق نہیں۔

عوام صرف وہ طاقت ہی نہیں جس نے تمام مادی اقدار کو پیدا کیا وہ روحانی
اقدار کا واحد اور کبھی نہ ختم ہونے والا سرچشمہ ہیں۔ زمانہ میں حسن اور ذہانت
کے لحاظ سے اجتماعی طور پر وہی سب سے پہلے اور سب سے ممتاز فلسفی
اور شاعر ہیں۔ ان تمام عظیم نظموں کے خالق جو موجود ہیں دنیا کے تمام المیوں
کے خالق اور ان میں سب سے بڑے المیہ — عالمی کلچر کی تاریخ کے خالق
ادب و فن کے متعلق ان ہی نظریات سے یہ یقین ابھرتا ہے:

محنت کش دنیا اس شعور تک پہنچ گئی ہے کہ انقلاب ناگزیر ہے ادب کا
کام یہ ہے کہ اس کی مدد کرے جو انقلاب کے لئے اٹھ کھڑا ہوا ہے ibid. P. 171
یہ گورکی کی سوچ کا انداز ہے اور اس کے ڈراموں کو انہی نظریات کی روشنی میں
پڑھنے اور سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیئے۔ اس کا ہر ڈرامہ زندگی کے تجربہ اور اس پر فنکار
کے ردعمل سے جنم لیتا ہے۔ The Petty Bourgeois انحطاط پذیر نیم رئیسانہ
زندگی کا مطالعہ ہے۔ The Lower Depths انسان کی انسان کے ہاتھ تذلیل
اور اس ذلت کے ردعمل کے طور پر اس کی خود فریبیوں کی داستان ہے Summer Folk
میں اس نئی نسل کا تذکرہ ہے جو اپنی محنت اور صلاحیت کے زور پر اپنے طبقاتی
انحطاط سے نکل آئی ہے مگر جس نے اب اس مجبور اور مظلوم طبقہ سے متعلق اپنی ذمہ داریوں
کو قطعی طور پر بھلا دیا ہے۔ Enemies میں دوست اور دشمن کی پہچان کرانے کی کوشش
کی گئی ہے کہ ہماری توجہ برائی کی محض چند انفرادی مثالوں پر مرکوز ہو کر نہ رہ جائے بلکہ اس تہہ تک
پہنچنے کی کوشش کرے اسی طرح Yegor Bulychov اعلیٰ
طبقہ کی گھناؤنی سازشوں اور جرائم کو بے نقاب کرتا ہے اور یہ دکھاتا ہے کہ کس طرح حرص

ایک ہی قدر باقی رہ جاتی ہے۔ دولت ۔ Vassa Zheleznova غلاظت غرور، بے بسی، خود غرضی اور عدم تحفظ کے احساس کی ایک ایسی مثال ہے جہاں ہر چیز جھوٹی شہرت اور وقار کے نام پر قربان کر دی جاتی ہے۔

گورکی کے ہاں فن کبھی Thesis نہیں بنتا جیسا کہ اکثر جدید لکھنے والوں ۔مثلاً ایبسرڈسٹس اور ایگزسٹینشلسٹس وغیرہ کے ہاں۔ Thesis اگر فن پر غالب آ جائے تو فن صرف وعظ بن کر رہ جاتا ہے اور فن اگر Thesis پر غالب آ جائے تو ہنر ہی ہنر رہ جاتا ہے اسی لئے ہمیں جدید ڈرامے میں زیادہ تر یا صرف نظریہ ملتا یا صرف ہیئت، ہیئت میں خوب صورت کاوشیں یقیناً قابل ستائش ہو سکتی ہیں۔ لیکن محض ان سے عظیم فن پیدا نہیں ہوتا۔ ویسے بھی یہ کاوشیں زیادہ تر فن کے کھوکھلے پن کو چھپانے کے لئے کی جاتی ہیں گورکی کو ایسی کوئی کاوش نہیں کرنی پڑتی وہ ایسی تمام کوششوں سے بیزار نظر آتا ہے وہ لینن کے اس بیان سے پوری طرح متفق ہے کہ

> "میں بلا جھجک اعلان کرتا ہوں کہ میں "وحشی" ہوں یہ میرے لیے ممکن نہیں کہ میں ایک ایکسپریشنزم، فیوچرزم۔ کیوبزم اور دوسرے ازموں کو فن کی اعلیٰ صلاحیتوں کا کمال سمجھوں۔ یہ میری سمجھ سے باہر ہیں مجھے ان میں کوئی لطف نہیں آتا۔

Lenin on Literature and Art

جہاں گورکی نظریہ اور فن دونوں کو اہمیت دیتا ہے کہ اسے فن میں مقصدیت کی تلاش بھی ہے اور لطف کی بھی وہاں وہ حقیقت نگاری کے ساتھ رومانویت کو بھی ایک فنی تقاضا سمجھتا ہے۔ لیکن وہ سستی اور عامیانہ رومانویت کو سختی سے رد بھی کرتا ہے اور اس کا مذاق بھی اُڑاتا ہے The Petty Bourgeois میں تانیا کو رومانوی کہانیوں کی غیر حقیقی دنیا سے کراہت آتی ہے تھیٹر کا میلو ڈرامہ اسے جھوٹا لگتا ہے۔ سٹیج پر کتنا شور و غل ہوتا ہے۔ کتنا ہنگامہ ہوتا ہے جب کہ

> زندگی لوگوں کو گرہ دیتی رہتی ہے۔ انہیں کتنی مروڑتی رہتی ہے لیکن نہ کوئی شور ہوتا ہے نہ ذرا سی آواز ہی نکلتی ہے۔ آنسو بھی نہیں بہتے بالکل ایسے کہ احساس تک نہیں ہوتا۔ Collected Works P. 41

اور ہیوٹر کا خیال یہ ہے کہ

ڈرامے عاشقانہ کرب تو دکھاتے ہیں لیکن جو کشمکش انسان کے اندر فرض اور خواہش کے درمیان اسے جھنجوڑتی ہے توڑتی رہتی ہے۔ اس طرف کوئی ذرا بھی توجہ نہیں دیتا۔ ibid P. 41

اسی طرح جب تیتیریف لمبی سی تقریر میں اپنی بھڑاس نکالنے کے لیے چلاتا ہے:

بھائیو! نیکی کا بدلہ نیکی سے دینے میں پوری ایمانداری سے کام لو۔ اس لیے کہ دنیا میں اس سے زیادہ قابل رحم اور قابل نفرت کوئی نہیں جو اپنے پڑوسی کو خیرات دے لیکن جب تمہیں برائی ملے تو اسے کئی گنا کر کے لوٹا دو۔ اپنے پڑوسی کی برائی کا بدلہ دینے میں جتنی بے دردی جتنی زیادتی کر سکو کرو کہ اگر تم روٹی کا ایک ٹکڑا مانگو اور وہ تمہیں پتھر دے مارے تو اس پر پورا کا پورا پہاڑ گرا دو۔ ibid P. 52

سیلینا اسی وقت اسے یہ کہہ کر ٹھنڈا کر دیتی ہے

"یقیناً تمہیں لوگوں نے بہت دکھ دیئے ہوں گے۔"

اسی طرح Summer Folk میں ولاس شالیموف کا، اور کلیریا کا۔ جنہیں ادیب اور شاعر ہونے کا زعم ہے مذاق اڑاتا ہے جب کلیریا "روحانی شرفاء" Aristocrats of the Spirit کی بات کرتی ہے، اور کہتی ہے کہ یہی وہ لوگ ہیں جو زندگی کو نئی روح دیتے ہیں۔ جو کسی نہ کسی چیز پر ایمان رکھتے ہیں تو ولاس اس سے طنزیہ انداز میں پوچھتا ہے۔

"کون ہیں وہ شرفاء؟ یہ کہاں پائے جاتے ہیں ibid. P. 466

پھر وہ ان تمام لوگوں کے متعلق ان ادیبوں شاعروں اور روحانی شرفا کے متعلق ایک نظم پڑھتا ہے:

چھوٹے اور لیسورتے ہوئے لوگ
طوفانوں اور کشمکش سے بچتے ہوئے
زمین پر مارے مارے پھرتے ہیں
کہ زندگی سے فرار کی راہ ملے

اُکتائے ہوئے ۔ گھٹیا ، بزدل اور جھوٹے لوگ
جن کے سینوں میں آہوں کے سوا کچھ نہیں
انہیں امید ہے کہ خوشی انہیں خیرات میں مل جائیگی ۔
آرام ۔ آسودگی اور سکون
ان کی بلند بانگ باتیں کھوکھلی ہیں
ان کے گھٹیا خیالات چرائے ہوئے ہیں
چھوٹے ، بسورتے ہوئے لوگ
بدبودار گندے گڑھوں کی پیداوار

یہ یقیناً وہ لوگ ہیں جو اعتقاد سے محروم ہو گئے ہیں ۔ انہیں کسی چیز پر کوئی ایمان نہیں ۔ لیکن گورکی کے نزدیک ایمان کوئی مجرد شے نہیں ۔ یہ وہ یقین ہے جو عمل سے پیدا ہوتا ہے اور یے عمل میں فنا ہو جاتا ہے کہ صلاحیت تو نام ہی خود اعتمادی کا ہے ۔ یہ وہی محرومی ہے جس کا گلہ The Petty Bourgeois میں تانیا کرتی ہے:

"میں ہنسی خوشی زندگی کا مقابلہ نہیں کر سکتی ۔ میں اعتقاد سے خالی پیدا ہوئی ہوں ۔ میں نے صرف سوچنا سیکھا ہے ۔

خیالوں کی دنیا میں پناہ لینے والی رومانیت کا ایک رُخ The Lower Depths میں لیوکا کی "مقدس سرزمین" ہے وہ کسی نئے مذہب کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے گورکی رومانویت کی ان تمام صورتوں کو مسترد کرتا ہے کہ لیوکا کی "ارض مقدس" ناستیا کے جذباتی ناول اور ساٹن کی خالی خولی زبانی حقیقت پسندی اور انسان دوستی اور محنت کی عظمت کے دعوے سب ایک ہی فریب کی مختلف صورتیں ہیں لیکن گورکی کے ہاں ایک مثبت رومانویت کا اقرار بھی ملتا ہے ۔ رومانویت کی ایک شکل تو یہی ہے کہ انسان کو اپنی طاقت، اپنی اجتماعی قوت اور اپنے مستقبل پر مکمل اعتماد ہو ۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ صرف ذہن ہی نہیں بلکہ اس کا دل بھی زندگی میں ڈوبا ہونا چاہیئے اس میں صرف سوچنے کی نہیں بلکہ محسوس کرنے کی صلاحیت بھی ہو ۔ یہی وجہ ہے کہ حقیقت نگاری کا مطلب اس کے نزدیک یہ نہیں کہ زندگی کو کیمرے کی نظر سے دیکھا جائے بلکہ اس نے کہا :

ذاتی طور پر میرا خیال ہے کہ "حقیقت نگاری" اپنے مشکل مقصد میں تب
ہی کامیاب ہو سکے گی جب وہ فرد کو وحشیانہ اور غیر مہذب نفسانفسی
کی زندگی سے اجتماعی شعور کی سمت بڑھتے ہوئے دکھائے۔ وہ آدمی
کو صرف ایسا ہی نہ دکھائے جیسا وہ آج ہے بلکہ یہ بھی دکھائے کہ کل وہ
کیا ہوگا، اور جو اسے ہونا بھی ہے۔
اس کا مطلب یہ نہیں کہ میں مشورہ دے رہا ہوں کہ کردار "ایجاد" کئے
جائیں بلکہ سیدھی سادھی بات یہ ہے کہ میں سمجھتا ہوں کہ ادیب کا یہ حق
ہے اور اس سے بھی زیادہ یہ فرض ہے کہ وہ انسان کو بڑا کر کے دکھائے۔

Gorky on Literature. P. 170

گویا فن دوربین اور خوردبین کا کام بھی کرتا ہے اور اس طرح نہ صرف انفرادی خدوخال
کو نمایاں طور پر دکھایا جا سکے گا۔ بلکہ طبقاتی خدوخال بھی صاف نظر آنے لگیں
گے۔ سٹیج سے بہتر اس مقصد کو حاصل کرنے کے لئے اور کیا ذریعہ ہو سکتا ہے اس
"حقیقت نگاری" کے لئے ادب کے ایک اور مروجہ طریق کار کو بھی اختیار کیا جا سکتا
ہے۔ یعنی کچھ خصوصیات کو نظر انداز کیا جائے اور کچھ کو مبالغہ سے پیش کیا جائے۔
یہ کوئی ناروا یا بددیانتی کی بات نہیں، حقیقی فن مبالغہ آرائی کا حق رکھتا ہے گورکی فن
کی اس روایت کو بہت ضروری سمجھتا ہے اور مانتا ہے کہ

ہرکولیس، پرومیتھس، ڈان کوئکزوٹ اور فوسٹ محض خیال آفرینی
کی پیداوار نہیں بلکہ حقائق کے قطعی جائز اور ناگزیر شاعرانہ مبالغے ہیں۔

یگور بولیشوف اور واسا ذیلیز نوا اسی طرح کے مبالغہ آمیز کردار ہیں۔ ڈکنز کے
کرداروں کی طرح یہ انسانوں کے خاکے کم اور ان کے چربے زیادہ ہیں اس لئے کہ گورکی
بھی ڈکنز کے طرح افراد میں دلچسپی نہیں رکھتا بلکہ اس کا مقصد مخصوص فطری ناہمواریوں
کو دکھانا ہے۔ بولیشوف کسی آدمی کی نہیں بلکہ آدمی میں فطری ناہمواری کی تصویر ہے
ایسے ہی جیسے Hard Times کا گریڈ گرائنڈ کوئی فرد نہیں بلکہ بینتھم کے افادی
فلسفہ کا ایک کامیاب اور دلچسپ چربہ ہے۔ اسی طرح واسا ہے جو لورکا کی برنارڈا
سے بہت مشابہ ہے وہ عورت نہیں ایک قوت ہے ایسی قوت جو بے رحم اور تباہ کن

ہے لیکن واسا برنارڈا سے مختلف بھی ہے۔ اس میں برناڈا کی جاگیر دارانہ ذہنیت کے ساتھ ساتھ ایک سرمایہ دارانہ رعونت بھی شامل ہوگئی ہے یہاں گورکی نے اپنے پیشرووں کی طرح مسخ شدہ انسانی ذہنیتوں کو کرداروں کی شکل میں پیش کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ اس کا مقصد افراد کی تصویر کشی نہیں ہے اس لیے کہ کردار اہم نہیں

Enemies میں لیوشن Levshin کہتا ہے۔

قتل کرنے کا کیا فائدہ ہے۔ قطعی کوئی فائدہ نہیں۔ ایک کتے کو مارو اور مالک دوسرا کتا خرید لیتا ہے۔ اور یہ قصہ یونہی چلتا رہتا ہے۔ (P. 596)

اور بقول یلینا "قاتل تو ایک پتھر ہے جو کسی اور کے ہاتھ میں ہوتا ہے" (P. 115)

کردار اہم نہیں۔ اہم تو محرکات ہیں۔ گورکی نے اس کی وضاحت یوں کی۔

"جیسا کہ میں نے دیکھا ادب کے لیئے کسی طرح کا بھی غیر فعال رویہ مناسب نہیں ہے مجھے معلوم تھا کہ ایک روسی کہاوت کے مطابق "اگر چہرہ ہی مکروہ ہو تو آئینہ کو الزام دینے کا کوئی فائدہ نہیں" لیکن ساتھ ہی ساتھ مجھ پر یہ بھی واضح ہوتا جا رہا تھا کہ "چہرے مکروہ تھے" اس لیے نہیں کہ وہ ایسا بننا چاہتے تھے بلکہ اس کے لئے کہ ایک مخصوص قوت زندگی میں کارفرما تھی جو ہر شخص اور ہر چیز کو مسخ کر رہی تھی اور یہی وہ قوت تھی جس کی عکاسی کرنی چاہیئے تھی۔ اس کی نہیں جسے یہ مسخ کر رہی تھی۔

Gorky on Literature. P. 204

یعنی یہ مکروہ صورتیں کردار کی نہیں مخصوص حالات کی پیداوار تھیں۔ آئینہ کو مسخ شدہ چہروں کی عکاسی کرتا ہے۔ گورکی اس قوت کی جو مسخ کر رہی ہے۔ چنانچہ وہ اپنے فن کا دفاع کرتا ہے:

مجھ پر تنقید کی جاتی ہے کہ میں نے آوارہ گردوں کو رومانوی بنا دیا ہے اور پرولتاریوں کو بے بنیاد اور کھوکھلی توقعات دیدی ہیں اور یہاں تک کہ نطشے کا سا مزاج ان میں دکھا دیا ہے۔ (Ibid P. 167)

وہ اس الزام کی تردید کرتا ہے کہ اس نے کرداروں کو رومانوی رنگ دیا ہے۔ لیکن وہ مانتا ہے کہ اس نے نطشے کے فلسفہ کے کچھ پہلوؤں سے ضرور ان کو متصف کیا

ہے اور اس کی توجیہہ اس نے یوں کی کہ ان لوگوں میں شکست خوردہ انٹلیکچوئلز کی سی ذہنیت پائی جاتی ہے اور اسی لیے اس نے مصنف کے اس حق کو استعمال کیا کہ وہ اپنے کرداروں کو ذرا بڑھا چڑھا کر پیش کرے۔ اور یہ سب کچھ اس لئے کہ فن کا کام صرف راستہ دکھانا ہی نہیں بلکہ راستہ بنانا بھی ہے۔ اسی لئے فنکار کو مستقبل کی بصیرت ہونی چاہیئے۔ بقول گورکی :

> Intuition سے یہ نہیں سمجھنا چاہیئے کہ یہ علم سے آگے کوئی چیز ہے کوئی الہامی چیز ہے یہ تجربہ کرنے والے محقق کو وہ نامعلوم کڑیاں اور تفصیلات مہیا کرتی ہے جن سے بطور مفروضہ یا استعارہ ابتدا کی گئی ہو۔
> Socialist Realism P. 54

اقبال نے بھی اپنے پہلے لیکچر "علم اور مذہبی تجربہ" میں اپنے دلائل کو برگساں کے حوالے سے مکمل کرتے ہوئے لکھا :

> دراصل Intuition جیسا کہ برگساں نے بجا طور پر کہا ہے عقل
> Reconstruction of Religious Thought in Islam
> کی ایک اعلیٰ قسم ہے۔ اور انٹیوشن اور عقل میں فرق یہ ہے کہ ایک کی نظر حقیقت کے ابدی پہلو پر ہوتی ہے اور دوسری کی اس کی عارضی صورت پر۔ ایک حقیقت کلیہ سے براہ راست محظوظ ہوتی ہے اور دوسری کل کا ادراک جزوی طور پہ آہستہ آہستہ کرتی ہے۔ دونوں ایک دوسرے سے قوت حاصل کرتی ہیں۔

چنانچہ انٹیوشن وہ ادراک ہے جو صورت حال سے آگے کی خبر دے۔ اسی لیے اس بصیرت کے تحت جو نقشہ ابھرتا ہے وہ موجودہ حالات کی روشنی میں مبالغہ آمیز لگتا ہے۔

ویسے بھی افراط و تفریط ادب کی فنی بنیاد ہیں۔ ادیب زندگی کی گوناں گوں تفصیلات میں سے کچھ منتخب کرتا ہے اور کچھ نظر انداز۔ اس طرح کچھ چیزیں زیادہ اہم ہو جاتی ہیں اور کچھ کم۔ اس سے وہ فنی فائدہ حاصل ہوتا ہے جس کے ذریعہ فن کار زندگی

یا کردار کے کسی خاص پہلو کو نمایاں کرکے اپنے نقطۂ نظر کا آسانی سے اظہار کر سکتا ہے
چارلس ڈکنز کے کردار چربے تو ضرور نظر آتے ہیں مگر ڈکنز جو بات کہنا چاہتا ہے وہ
پوری طرح واضح ہو جاتی ہے، جیسے مسز ایسوی ایشم یا مسٹر ڈورٹ۔ یوں کردار علامتوں
میں ڈھل جاتے ہیں۔ جمالیاتی اور فنی حیثیت سے یہ تکنیک فنکار کے لئے اس کے
مقصد کے اظہار میں بہت ممد ہوتی ہے۔ ویسے بھی فن زندگی کا ایک علامتی خاکہ
ہی ہے۔ فن کے کردار علامتی ہوتے ہیں۔ بیسی منوف Bessemenov کا تحکمانہ
انداز، ولاس کی فرسٹریشن، ایناکی بے چارگی۔ لیوکا کی جھوٹی تسلیاں۔ ساٹن کی خالی
خولی باتیں۔ دیلیز ینوف کی اخلاقی گراوٹ کو گورکی نے اپنے ڈراموں کا موضوع بنایا
ہے اور ان کو کامیابی کے ساتھ اعلیٰ معیاری فن پاروں میں ڈھالا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ وہ فن کار کو محض ایک Catalyst نہیں سمجھتا۔
ٹی ایس ایلیٹ نے "روایت اور انفرادی صلاحیت" کے مضمون میں فنکار کو
Catalyst کہا تھا کہ اس کے نزدیک فنکار کی اپنی ذات تخلیقی عمل سے قطعی
بے تعلق رہتی ہے۔ نہ تخلیق کا فنکار پر کوئی اثر ہوتا ہے اور نہ فنکار کا تخلیق پر۔ گورکی
نے اس نظریہ پر یوں تنقید کی:

> بورژوا سماج میں ذہن ایک CATALYST بن کر رہا ہے جہاں کم و بیش
> کامیابی کے ساتھ اس کی کوشش رابطہ اور اتحاد قائم کرتے کی رہی ہے۔
> یعنی جہاں اس نے سمجھوتہ کو اپنا نصب العین بنایا ہے لیکن سماجی دائرے
> میں سمجھوتہ کا مطلب ایک طاقت کا دوسری طاقت کے تابع ہونا ہوتا ہے
> انفرادیت پرستوں پر یہ واضح کر دینا چاہیئے کہ سرمایہ دارانہ حالات میں
> ذہن تیز رفتاری سے اپنی نشوونما کی فکر نہیں کرتا بلکہ کسی پائیدار توازن
> کی تلاش میں لگا رہتا ہے۔ Socialist Realism P. 53

گورکی کا نظریہ علم ترقی پسندانہ ہے۔ ذہن انسانی حالات کے تابع ہونے کے لئے
نہیں بلکہ حالات پر قابو پانے کے لئے جدوجہد کرتا ہے اور اس عمل میں وہ مسمار بھی کرتا
جاتا ہے اور تعمیر بھی۔ ادیب دائی بھی ہے اور گورکن بھی" اسی لئے

اس نے Entropy توازن اور Compensation تلافی کے تصورات کو رد کیا۔ اس نے کہا:

بہت ممکن ہے کہ "توازن" کا مفروضہ۔ کہ توانائی کا رجحان مقام سکون کی جانب ہوتا ہے محض ایک تھکے ہوئے ذہن کی آرام یا سکون کی خواہش کا مظہر ہو۔ اسی طرح "تلافی" کا نظریہ جس کے مطابق کسی نامیاتی وجود Organisim کے اعضا کے نقائص یا کمی کی ذہنی قوت کی زیادتی سے تلافی ہو جاتی ہے ایک ایسا درس ہے جس کی بنیادی فکر کا اگر سماجی علوم میں اطلاق کیا جائے تو سماجی رشتوں میں بڑی شرمناک بے اعتدالیوں کا جواز بن جائے گا۔ جیسا کہ مالتھس اور دوسرے بورژوا مفکرین کی کاوشوں سے ظاہر ہے۔ Gorky on Literature

اسی طرح کا ایک نظریہ فرائڈ نے پیش کیا اور اسے Sublimity کا نام دیا جس کے مطابق فن مایوسی اور ناکامیوں کا تصوراتی بدل ہے یا جذبات وخیالات کی تطہیر کا عمل۔ گورکی فن کے متعلق ان غیر صحت مند نظریات سے متفق نہیں ہے اسی طرح اس نے بورژوا حقیقت نگاری کے نظریات کو بھی رد کیا کہ یہ بھی زندگی کے صحت مندانہ تقاضوں کو تسلیم نہیں کرتے تھے۔ اس کے خیال میں۔

بورژوا ادب کی حقیقت نگاری ناقدانہ حقیقت نگاری ہے لیکن صرف

اسی حد تک کہ طبقاتی "حکمت عملی" کے لئے تنقید ضروری ہے تاکہ اقتدار کو مستحکم بنانے کے لئے بورژوازی کی غلطیوں کا انکشاف کیا جا سکے۔

اس کے مقابلے میں

سوشلسٹ حقیقت نگاری "ماضی کے آثار" کے خلاف معرکہ آرا ہوتی ہے اس کے تباہ کن اثرات کے خلاف اور ان اثرات کی بیخ کنی کے لئے

گورکی مکمل تخریب کے حق میں ہے جب کہ بورژوا حقیقت نگاری محض ایک ٹھونک بجاکا عمل ہے جس کے ذریعہ مروجہ نظام اپنی کمزوریوں کو حتی الامکان دور کر سکے۔ ایسی حقیقت نگاری صرف معاشرے کی خامیوں کو بے نقاب کرتی ہے اور اس زعم میں رہتی ہے

کہ وہ اصلاح معاشرہ کے عمل میں سرگرم ہے۔ لیکن گورکی محسوس کرتا ہے کہ اب اصلاح کا وقت نہیں ہے چنانچہ ادب میں طنز کی ضرورت نہیں رہی۔ طنز کے ذریعہ خامیوں کو بے نقاب کر کے طعن و تشنیع تو کی جا سکتی ہے مگر معاشرے کو تبدیل کرنا نہ اس کا مقصد ہوتا ہے اور نہ اس میں اس تبدیلی کے لانے کی قوت ہوتی ہے۔ صاحب اقتدار طبقہ تو اس قسم کی تنقید کی حوصلہ افزائی کرتا ہے اس سے ایک طرف تو وہ یہ ثابت کر سکتا ہے کہ بے لاگ تنقید اس نظام میں روا ہے اور فکر و اظہار پر کوئی پابندی نہیں۔ اس طرح ایک استبدادی نظام کو اپنی انصاف پسندی کا ڈھنڈورا پیٹنے کا موقع مل جاتا ہے اور دوسری طرف اس قسم کی تنقید اور طنز سے لوگوں کے دلوں میں سلگتے ہوئے جذبات کو ٹھنڈا کرنے میں مدد ملتی ہے اور ان کا غم و غصہ دھیما پڑ جاتا ہے۔ اسی لئے ارسطو نے فن کو معاشرتی استحکام کے لئے بہت ضروری قرار دیا تھا کہ اس سے لوگوں کے جذبات کی تطہیر ہوتی ہے جس سے ایک ذہنی اور قلبی توازن پیدا ہوتا ہے اور لوگوں کو حالات سے سمجھوتہ کے لیے تیار کرتا ہے اور آخر کار انہیں حالات کا تابع بنا دیتا ہے۔ کیونکہ ایک غیر منصفانہ نظام میں سمجھوتہ کا مطلب ہی ایک قوت کا دوسری قوت کے تابع ہوتا ہوتا ہے اسی وجہ سے ارسطو افلاطون کی تحت اخلاقیات کو معاشرے کے لئے مہلک سمجھتا تھا۔ شہریوں کو پر امن اور نظام اقتدار کا تابع بنانے کے لیے ان کے واسطے تھوڑی آزادی۔ تھوڑی سی جذباتی اظہار Katharsis کی گنجائش بہت ضروری ہوتی ہے۔ کم از کم صاحب اقتدار طبقہ ایک بات اچھی طرح سمجھتا ہے کہ اس کا اقتدار اخلاقیات پر نہیں بلکہ طاقت پر قائم ہے اس لئے اسے اگر گالیاں بھی پڑیں تو کوئی حرج نہیں بشرطیکہ یہ کسی نہ کسی پہلو سے اس کے اقتدار کو مزید مستحکم کرنے میں مدد دے سکیں۔ جس کا مفاد متاثر ہوتا ہے وہ کم از کم اتنا سمجھ دار تو ضرور ہوتا ہے

لیکن گورکی نے ٹریجڈی بھی نہیں لکھی۔ اس لیے کہ اس کی نظر میں:-

> ایسی دنیا میں جہاں تمام تر دکھوں کی بنیاد انسانوں اور اشیاء کی ملکیت کے لئے کشمکش پر ہو اور جہاں آزادی کی جنگ کے نام پر دوسروں کی محنت کے استحصال کے حق کو بڑھاوا دینے کے لئے معرکہ آرائی کی جاتی ہو المیہ کی اصطلاح ایک مبالغہ ہے ۔۔۔۔۔۔ سونے اور پیسے کی طمع ناپسندیدہ فعل اور مضحکہ خیز ہے۔

اپنی بات کی وضاحت کرتے ہوئے اس نے لکھا۔

المیہ کا اس عامیانہ پن سے قطعی کوئی تعلق نہیں جو گھٹیا قسم کے غیر مہذب اور اجڈ ہنگاموں کی بنیاد ہے اور زندگی میں غلاظت اور تعفن پیدا کرتا ہے۔ چڑیا گھر میں بندروں کی لڑائی المیہ نہیں ہو سکتی۔ Gork on Literatur

دولت کی دوڑ میں پریشان لوگوں کی زندگی اتنی ہی مضحکہ خیز ہے جتنی یہ المناک ہے یہ غلاظت اور گندگی سے بھری ہوئی دنیا ہے۔ بیسی منوف کے گھرانے یا آوارہ گرد فاقہ زدہ اور مصیبت کے مارے ہوئے لوگوں کی دنیا میں "المیہ" کا تصور قطعی بے محل ہے گورکی سمجھتا ہے کہ اب المیہ کا نیا دور شروع ہو رہا ہے۔ اس المیہ کا جو سوفوکلیز اور شیکسپیر کا نہیں بلکہ تاریخ کے نئے سورماؤں کا المیہ ہے اور جس میں سب سے اہم Villain ذاتی ملکیت ہے اور نئے سورماؤں کا مقصد اس فاسد قوت سے نجات حاصل کرنا ہے گورکی فرد کی بے بسی اور اس کی زندگی کی بے معنویت کو بیکٹ اور آئنسکو کی نظر سے نہیں دیکھتا۔ اس کا نظریہ ہے کہ انفرادی زندگی اجتماعی عمل سے بے تعلق ہو کر بے معنی ہو گئی ہے اس نے ڈوبر ولیوبوف کو اپنے اس خیال کی تائید میں نقل کیا ہے؛

لوگوں کی بڑی تعداد کے لئے ہماری دلچسپیاں غیر مانوس Alien ہیں ہمارے دکھ ناقابل فہم اور ہمارا وجدان مضحکہ خیز ہے ہم صرف ایک محدود حلقہ کی خاطر لکھتے ہیں اور کاوش کرتے ہیں۔

اسی طرح کا ایک ادیب Summer Folk میں شالیموف ہے۔ اور دوسری کلیریا، شالیموف اپنی بے بسی کا اظہار یوں کرتا ہے۔

میں بالکل نہیں لکھ رہا ہوں۔ ایسے زمانے میں کون لکھ سکتا ہے کچھ سمجھ ہی نہیں آتا کہ کیا ہو رہا ہے۔ لوگ کچھ دھندلے دھندلے الجھے الجھے سے ہو گئے ہیں۔ تم ان پر انگلی نہیں رکھ سکتے۔ Collected Works P

باسوف بجا طور پر اسے مشورہ دیتا ہے۔

یہی لکھو کہ تمہاری سمجھ میں کچھ نہیں آتا۔ ادیب کے لئے خلوص مقدم ہے۔

لیکن شایموت سمجھتا ہے کہ صرف خلوص پر زندگی نہیں گزاری جا سکتی۔

یہاں سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ تخلیقی عمل انفرادی عمل نہیں ہے اس لئے کہ تصورات اور نظریات ہمیشہ اجتماعی ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جب کوئی قوم افراتفری کے عالم سے گزر رہی ہو تو فرد خود کو اس میں بے بس بلکہ بے معنی محسوس کرتا ہے اس بے معنویت میں اس کے لئے صرف دو ہی راستے رہ جاتے ہیں یا تو وہ پورے خلوص کے ساتھ ہر طرف پھیلی ہوئی بے چینی، تذبذب، خوف اور بے یقینی کی فضا کو پوری انکساری اور دیانت داری سے قبول کرے اور اس کی عکاسی کرے۔ جیسا کہ شیکسپیئر نے کیا کہ اس کا فن کوئی پیغام نہیں دیتا۔ وہ صورت حال کا تجزیہ اور اس کی تشریح کرتا ہے۔ دوسری صورت فنکار کے لئے یہ رہ جاتی ہے کہ وہ اپنی فنکارانہ صلاحیت اور مہارت کو برقرار رکھے اور اس میں کمال حاصل کرنے کی کوشش کرے کہ فن فنکار کا سرمایہ ہے اور ایک اچھے کاریگر کی طرح اسے اپنے اوزاروں پر پوری قدرت ہونی چاہیئے۔ تاکہ جب بھی کوئی فکری بصیرت واضح ہو کر سامنے آئے تو اسے فن میں ڈھالنے میں کوئی دقت نہ ہو۔ اس کے سامنے پیرایۂ اظہار کی کوئی مشکل نہ ہو۔ تخلیق اجتماعی عمل ہے اور اس کے لئے تلاش ضروری ہے اور انتظار کرنا پڑتا ہے مگر فن ایک ذاتی صلاحیت ہے جسے محنت سے ہی زندہ رکھا جا سکتا ہے اور بڑھایا جا سکتا ہے۔ اگر یہ دو صورتیں نہ ہوں تو فنکار انفرادی طور پر اپنی تنہائی کا اسیر اور قنوطیت کا شکار ہو جاتا ہے۔

انفرادیت پر ضرورت سے زیادہ زور دینے سے غیریت پیدا ہوتی ہے اور ملی یکجہتی کہ وطنیت تک کے جذبات کمزور پڑ جاتے ہیں۔ پھر وطنی اور ملی تشخص کے ساتھ ساتھ انسان کا اپنا ذاتی تشخص بھی دھندلا پڑ جاتا ہے The Petty Bourgeois میں بیوٹر کہتا ہے۔

یہ ہمارا روس! کتنا عجیب لگتا ہے! کیا روس واقعی ہمارا ہے؟ کیا یہ میرا ہے؟ کیا یہ تمہارا ہے؟ "ہم" کون ہیں؟ کیا ہیں "ہم"؟

وہ اپنی بات پر مزید زور دیتا ہے: Ibid. P. 42

جب میں "روس" کہتا ہوں تو میرے لئے اس لفظ کے کوئی معنی نہیں
ہوتے ۔ میں اسے کوئی واضح معنی دینے سے قاصر ہوں ۔ بے شمار لفظ
ہیں جو ہم محض عادتاً استعمال کرتے ہیں ۔ مثلاً زندگی " میری زندگی "
ان دو لفظوں میں کیا معنی پوشیدہ ہیں ؟ Ibid. P. 43

اس طرح خود زندگی سے اعتبار اٹھ جاتا ہے اور سماج ایک مکروہ تصویر بن کر رہ
جاتی ہے :

سماج ؟ یہ ایک واحد چیز ہے جس سے مجھے نفرت ہے ۔ یہ فرد سے صرف
مطالبے کرتی ہے ۔ لیکن اسے فطری طور پر اور بغیر رکاوٹوں کے اپنی
صلاحیتوں کے نشو ونما کا موقع نہیں دیتی ۔

چنانچہ پیوتر اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ

میں نے ایک شہری بننے کی کوشش کی ۔ لعنت ہے ان پر ، سماج کے
مطالبوں پر سر جھکانے کی نہ مجھے خواہش ہے نہ میں اسے اپنا فرض سمجھتا ہوں
میں ایک فرد ہوں اور فرد کو آزاد ہونا چاہیئے ۔ Ibid. P. [illegible]

لی احساس کے مقابلے میں انفرادیت کو ایسے معاشرے کی اقدار بھی ہوا دیتی ہیں ۔
The Lower Depths کا پیل کہتا ہے :

محنت اور حیثیت کو جوتوں کی جگہ پیروں میں نہیں پہنا جا سکتا ۔
حرمت اور ضمیر تو صرف ان کے بس کی بات ہیں جو اقتدار میں ہوں ۔ (P. 203)

The Petty Bourgeois میں ویسی منوف اپنے بچوں کو سرزنش کرتے ہوئے کہتا ہے :

"ایک شخص میں کچھ تو ہونا چاہیئے جو اسے دوسروں سے مختلف بنائے ۔
ان میں کوئی ایسی بات نہیں ۔ ان کا کوئی کردار نہیں ۔ اب نِل کو لو ۔ وہ
بالکل سپاٹ ہے ۔ وہ بدمعاش ہے ۔ مگر اس کا ایک کیریکٹر ہے ۔ وہ خطرناک
ہے مگر اس کی ایک پہچان ہے ۔ Ibid. P. 75

گویا کیریکٹر اور خوبی کا مطلب ہی دوسروں سے مختلف ہونا ہے ۔ یہ الگ بات ہے
کہ سوسائٹی اسے امتیاز کا خوب صورت نام دے کر ایک بہت ہی قابل قدر چیز بنا دیتی

ہے۔ ایک ایسے معاشرے ہیں جس میں مسابقت کی دوڑ لگی ہوئی ہو اور جس میں دوسروں سے ممتاز ہونا ہی کمال ہو ایسی ہی اقدار رواج پا سکتی ہیں اور اس کے تمام اداروں میں سرایت کر جاتی ہیں۔ چنانچہ چیخوف بڑے تأسف سے کہتا ہے :

ہم نے غلطی کی جب ہم نے اپنے اور ان کے (بچوں کے) درمیان تعلیم کی دیوار کھڑی کر دی۔

یعنی تعلیم خود ایک دیوار بن جاتی ہے۔ تعلیم جس کا مقصد انسان کو انسان سے ملانا ہے۔ انسانوں کو ایک دوسرے سے دور کرنے کا سبب بن جاتی ہے اور پورا معاشرہ انہی امتیازات پر قائم رہتا ہے۔ جیسے کہ Summer Folk میں اولگا کہتی ہے :

گرمیاں جلد ختم ہو جائیں گی۔ ہم سب شہر میں چلے جائیں گے۔ اور وہاں پتھروں کی دیواروں میں محصور ہو کر ہم ایک دوسرے سے ہمیشہ ہمیشہ کے لئے علیحدہ ہو جائیں گے۔ ہم بالکل اجنبی بن جائیں گے Ibid. P. 465

اسی موڈ میں ولاس اس عزم کا اظہار کرتا ہے۔

میں اپنی پوری زندگی ان ملمعوں کو اتارتے ہیں گزار دوں گا جو لوگ اپنے جھوٹ چھپانے کے لیے اپنے اوپر چڑھا لیتے ہیں۔ اپنی ذہنی گندگی، احساسات کی مفلسی اور خیالات کی فحاشی چھپانے کے لئے ; Ibid. 497

اس قسم کے معاشرے میں صرف عام قسم کے معمولی صلاحیتوں کے لوگ ترقی کر سکتے ہیں ایسے لوگ جن میں نہ کوئی صلاحیت ہوتی ہے نہ جذبہ، نہ کوئی اعتقاد نہ بھروسہ جو باصلاحیت ہوتے ہیں وہ اس دوڑ میں پیچھے رہ جاتے ہیں بقول تتریف

اوسط درجے کے معمولی سے لوگ ایسی قوت ہیں جس کے سامنے بڑے بڑے ہیرو جھک جاتے ہیں۔ (P. 78)

چنانچہ نل کہتا ہے کہ زندگی میں بہت مصیبتیں ہیں۔ مگر اس میں ایک مزہ بھی ہے :

لیکن صرف ایک چیز جس میں کوئی مزہ نہیں یہ ہے کہ نیک لوگوں کو بُردوں سے احکام لینے پڑتے ہیں اور چوروں سے اور احمقوں سے۔
Ibid. P. 149

ایک استحصالی معاشرے میں اقدار مفادات کی تابع ہو جاتی ہیں، اخلاق، قوم،

ملک اور تہذیب سب بے معنی لفظ اور بے محل تصورات ہو کر رہ جاتے ہیں Enemies میں جب ذرا اخرا احتجاج کرتا ہے کہ ایک غلط قسم کے بدکردار شخص کو آگے بڑھانا اور اس کی حمایت کرنا مناسب نہیں اور مہذب لوگوں کو ایسی باتیں زیب نہیں دیتیں اور یہ کہ وہ مہذب ہیں اور یورپی ہیں تو میخائل جواب میں کہتا ہے۔

سب سے پہلے ہم کارخانوں کے مالک ہیں۔ Ibid. P. 317

گویا اب تہذیب اور اقدار کا سرچشمہ نہ تاریخ ہے نہ جغرافیہ، نہ روایات، نہ اعتقادات بلکہ صرف اور کلیتہً اقتصادی مفادات ہیں۔ Summer Folk کا ادیب شالیموف بھی اسی طرح سوچتا ہے وہ بھی ایک کاروباری آدمی ہے۔ اسے اپنی تحریروں کے لیے مارکیٹ چاہیئے۔ مگر مارکیٹ میں مانگ کیا ہے اسے پتہ نہیں چلتا یکایک جیسے لوگوں کی مانگ بدل گئی ہے وہ وضاحت کرتا ہے:

مجھے ایک احساس ہوتا ہے جب میں گلی میں سے گزرتا ہوں تو مجھے نئی طرح کے لوگ نظر آتے ہیں ان کے چہروں میں کوئی خاص بات ہے اور ان کی آنکھوں میں۔ میں ان کی طرف دیکھتا ہوں اور سوچتا ہوں: یہ مجھے نہیں پڑھیں گے جو کچھ میں کہتا ہوں اس میں انہیں کوئی دلچسپی نہیں، اس موسم سرما میں ایک محفل میں میں نے اپنی چیزیں پڑھ کر سنائیں۔ میں نے وہاں بھی انہیں دیکھا۔ وہ مجھے دیکھتے رہے۔ غور سے، تجسس سے، لیکن مجھے اندازہ تھا کہ وہ میری طرح کے نہیں ہیں۔ وہ مجھے پسند نہیں کرتے۔ انہیں غالباً میری اتنی ہی ضرورت ہے جتنی لاطینی کی۔ میں انہیں فرسودہ لگتا ہوں اور میرے افکار بھی۔ وہ کون ہو سکتے ہیں؟ وہ کیسے پسند کرتے ہیں؟ وہ چاہتے کیا ہیں؟ Ibid. P. 376

اس طرح تمام اقدار گڑبڑا جاتی ہیں۔ اور نوجوان ذہن ان سے بغاوت کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ وہ محسوس کرتا ہے کہ قدر ایک ہی ہے اور وہ ہے طاقت۔ چنانچہ وہ چلا اٹھتا ہے۔ جیسے نِل:

حقوق دیئے نہیں جاتے لئے جاتے ہیں اگر انسان فرائض کے بوجھ تلے

کچلا جانا نہیں چاہتا تو اسے اپنے حقوق جیت کر حاصل کرنے پڑیں گے۔

Ibid. P. 145

حقوق جیتنے کے راستہ میں مروجہ اقدار حائل ہوتی ہیں کہ یہی کسی نظام کے استحکام کی بنیاد ہوتی ہیں۔ پھر معاشرے میں انہیں آئینی حیثیت دینے کے لئے ان تمام اقدار کو ایک ضابطہ میں محفوظ کر دیا جاتا ہے۔ جسے قانون کہتے ہیں۔ اس طرح قانون بذاتہٖ خود کوئی اصولی نظام نہیں ہوتا بلکہ تحفظات کا ایک نظام ہوتا ہے۔ اور جب معاشرہ اس حد تک افراتفری کا شکار ہو جائے کہ ہر طرف نفسا نفسی کا عالم ہو تو پھر قانونی تحفظات بے معنی ہو کر رہ جاتے ہیں۔ اور قانون کا مطلب اور اس کا جواز بہت مشکوک ہو جاتے ہیں۔ چنانچہ Enemies میں جب میخائل گلہ کرتا ہے کہ روس میں قانون کی ذرا بھی قدر نہیں تو پولینا جواب دیتی ہے:

یہ ایک فطری بات ہے۔ ایسے ملک میں قانون کی کیا قدر ہو سکتی ہے۔ جہاں کوئی قانون نہ ہو۔ Ibid. P. 515

اس کے برعکس کون کے ذہن میں کہ وہ ایک سپاہی ہے۔ ایسی کوئی الجھن نہیں۔ اس کے لئے قانون کا مسئلہ واضح ہے۔

قانون کوئی نہیں، صرف حکم ہے۔ "منہ بائیں۔ قدم آگے۔" اور بس تم چل پڑتے ہو۔ جب کہا جائے "ٹھہرو" تو اس کا مطلب ہے ٹھہرو۔

Ibid. P. 508

یہ نسلی تفاوت Generation Gap کا مسئلہ نہیں ہے۔ گورکی نے اس کا بڑی خوبصورتی سے تجزیہ کیا ہے۔ اس کے نزدیک یہ بیگانگی۔ رجحانات کا یہ ٹکراؤ ادیب کی ذمہ داری سے فرار کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے ادب کبھی فرسودہ نہیں ہوتا۔ اتنی بات تو ٹی ایس ایلیٹ بھی سمجھ گیا تھا جب اس نے "روایت اور انفرادی صلاحیت" میں تمام ادبی سرمایہ کو ہم عصر قرار دیا تھا۔ ادب ہمیشہ بامعنی رہتا ہے۔ فعال رہتا ہے۔ فرسودہ صرف جعلی ادب ہوتا ہے۔ میتھو آرنلڈ کے نزدیک ادب میں جعلسازی نہیں چل سکتی۔ وہ سانتے باوسے کے بیان کو اپنے اس خیال کی تائید میں نقل کرتا ہے:

سیاست میں۔ انسانوں پر حکمرانی کے فن میں۔ غالباً یہ سچ ہے (کہ جعل سازی چلتی ہے) لیکن فکر کی عملداری میں، فن میں یہ شان ہے۔ یہ ابدی عظمت

ہے کہ یہاں جعلسازی Charlatanism کو قدم رکھنے کی اجازت نہیں۔
The Study of Poetry

فن اگر واقعی فن ہے تو اسے زوال نہیں۔ جعلی ادب کی قلعی کھل کر رہتی ہے چنانچہ شالیموف اپنے ملمع کو زیادہ دیر تک قائم نہیں رکھ سکا۔ ڈرامہ کے اختتامی حصہ میں وہ کہتا ہے:

چلو۔ چلو۔ تم نے دیکھا، سملوف میاں بیوی نے اسی طرح جئے جانے کا فیصلہ کر لیا ہے۔ ہمیں بھی خاموشی سے ایسا ہی کرنا چاہیئے۔ (P. 500)

شالیموف فنکار نہیں۔ وہ نہ کچھ تبدیل کرنا چاہتا ہے نہ کسی بہتری کے لئے کوشاں ہے۔ وہ تو صرف سمجھوتے کی تلاش میں ہے اور آخر کار اس نے حالات سے سمجھوتہ کر لیا یعنی ان کے سامنے ہتھیار ڈال دیے۔ یہ ایک ادیب کا منصب نہیں چنانچہ وہ جواز تلاش کرتا ہے۔ وہی پرانا گھسا پٹا عذر۔

یہ سب کتنا غیر اہم ہے۔ میرے دوست۔ ہر چیز، لوگ بھی اور واقعات بھی۔ مجھے ایک جام دو۔ کتنا بے معنی، میرے دوست،

اور ان الفاظ پر ڈرامہ ختم ہو جاتا ہے۔

کم و بیش یہی حال کلیریا کا ہے۔ وہ شاعر ہے۔ مگر اپنی شاعری پر اُسے کوئی اعتقاد نہیں اس کی نظر میں یہ ایک بے معنی کاوش ہے۔ چنانچہ اپنی نظم سنانے سے پہلے وہ کہتی ہے۔

لو۔ میں شروع کرنے لگی ہوں۔ واریا۔ میری نظموں کا بھی وہی حشر ہوگا جو تمہاری باتوں کا۔ ہماری زندگی کی اس دلدل میں ہر چیز دھنستی ہی چلی جاتی ہے۔ (P. 476)

جب شعر و شاعری اور تفریح کے ہنگامے ختم ہو جاتے ہیں اور گرمیاں گزارنے کے لیے آنے والے بے پروا قسم کے لاابالی سیاح واپس ہونے لگتے ہیں تو چوکیدار ان کی پوری زندگی کا نقشہ چند لفظوں میں پیش کر دیتے ہیں۔

سور۔ کوڑا کرکٹ چھوڑ جاتے ہیں۔ پکنک منانے والوں کی طرح۔ یہ گرمیوں کے سیلانی آتے ہیں۔ چیزیں بکھرتے ہیں اور چلے جاتے ہیں

اور اپنے پیچھے انہیں صفائی کرنے کے لئے اور گندگی اٹھانے کے لئے
چھوڑ جاتے ہیں۔ (P-491)

یہ پیچھے چھوڑی ہوئی گندگی جسے دوسروں پر صفائی کے لئے چھوڑ جاتے ہیں علامتی ہے۔ گندگیاں پھیلائی جاتی رہتی ہیں۔ صفائی کرنے والے آنے رہتے ہیں یہ موجودہ دور کے Westeland کے وہ تفریح کے لیے آنے والے ہیں جو اپنے پیچھے خالی بوتلیں، ردی کا غذ ریشمی رومال، گتے کے ڈبے، سگرٹوں کے ٹکڑے اور ایسی ہی دوسری نشانیاں چھوڑ جاتے ہیں۔

گورکی کے نزدیک موجودہ دور کا مسئلہ اجنبیت نہیں۔ تنہائی نہیں۔ بلکہ غیر ذمہ داری نکماپن اور بیمار ذہنیت ہیں اور اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ سماج سے کٹا ہوا شخص خود غرض ہوتا ہے اور اسی وجہ سے موت کا خوف اس کے ذہن پر چھایا رہتا ہے وہ زندگی کے نہیں بلکہ موت کے ماحول میں رہتا ہے۔ سٹرنڈ برگ جیسا خود پرست بھی یہ کہنے سے نہ رہ سکا کہ

نوع انسانی ایک بہت بڑی بیٹری ہے جو سیلز کی ایک بڑی تعداد (P. 99) پر مشتمل ہے ایک علیحدہ سیل فوری طور پر ختم ہو جائے گا
Gorky on Literature

گورکی نے ایبسٹرڈسٹس کے مسئلہ کو بھی لیا ہے اور بے معنویت کے نظریہ کا خصوصی تجزیہ کیا ہے۔ انفرادیت کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دینے سے منفی اقدار کو تقویت ملتی ہے۔ اور انسان لاتعلقی اور بے مقصدیت کے مقام تک پہنچ جاتا ہے جہاں اسے بقائے دوام کی خواہش بھی بے معنی لگتی ہے۔

ماضی کے دحشت ناک اور کینہ پرور بھوت اس کے گرد منڈلاتے رہتے ہیں۔ اسے مستقل ہیجانی اضطراب میں مبتلا رکھتے ہیں اور اس کی جبلی گہرائیوں سے نسلی اور وحشیانہ خواہشوں کو ابھارتے ہیں۔ اس کے اعصاب سن ہو جاتے ہیں۔ پاش پاش ہو جاتے ہیں اور پھر انہیں زبردست شدید محرکات کی طلب ہوتی ہے چنانچہ ایک اوباش شخص Hooligan میں جنسی بے راہروی۔ ہوس رانی اور ایذا رسانی کے رجحانات پائے جاتے ہیں۔ اپنی بے بسی کے احساس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ زندگی

کے تقاضوں کو بتدریج ٹھکرانے لگتا ہے۔ جس کی وجہ سے اس کا سماجی
اخلاقی شعور ختم ہو جاتا ہے اور وہ منفی خیالات اور شدید بددلی کا شکار
ہو جاتا ہے۔ یہ ایک اوباش فطرت کی خصوصیات ہیں۔
البتہ گورکی ایمبسر ڈسٹس کی طرح زندگی کے ان ہنگاموں کے پیچھے کوئی غیر مرئی
مابعد الطبیعاتی قوت کارفرما نہیں دیکھتا بلکہ گورکی کو یہ قوت بہت واضح نظر آتی ہے جس
کے خدوخال بالکل نمایاں ہیں۔ گورکی نے اس فرق کو بڑی عمدگی سے بیان کیا۔ ایک
طرف تو شکست خوردہ انفرادیت پرستی ہے۔

روحانی طور پر قلاش۔ تضادات کی کشمکش میں الجھی ہوئی اور کسی کنج عافیت کی
کھوج میں سرگرداں بیہودہ اور لبسورتی ہوئی انفرادیت پرستی انتشار کا شکار
ہے اور اس کی ذہنیت بہت پست ہوتی جارہی ہے۔ اس احساس
کے تحت اور مایوسی کی ماری ہوئی خواہ اس مایوسی کا اعتراف کیا جائے
یا اسے چھپایا جائے۔ انفرادیت پرستی نجات کی تلاش میں سرگرداں۔
مابعدالطبیعات اور گناہ میں ڈوب جاتی ہے۔ تلاش خدا کی ہوتی
ہے اور ایمان شیطان پر۔

اور یہ اس لئے کہ

یقیناً آخرت میں رحمت کی اُمیدیں کسی کو اس دنیا کی نعمتوں سے نہیں
روکتیں۔ اچھی خوراک۔ مشروبات۔ تاش کی بازی۔ دوشیزاؤں کو
ورغلانا۔ اور اسی طرح کے دوسرے مشاغل ساتھ ہی ساتھ زندگی کی
مصیبتوں پر شکوے اور شکایات بھی روا سمجھے جاتے ہیں۔

یعنی آخرت پر بھی ایمان اور دنیا بھی دونوں ہاتھوں سے سمیٹتے ہیں۔ خدا کی رحمت پر اعتقاد
بھی ہے اور دنیا کے غموں پر چلّا بھی اٹھتے ہیں۔ یہ یگور بیولیشوف Yegor Bulychov
کی دُنیا ہے جہاں جنسی بے راہروی نہایت محترم رشتوں کو توڑ دیتی ہے اور جہاں مقدس
راہبائیں نفسانی خواہشات اور دولت کے شکنجے میں جکڑی ہوئی ہیں اور اس طرح
کے دلائل بھی سننے میں آتے ہیں۔

دنیا میں سب سے زیادہ امیر کون ہے ؟ خدا ہے ۔ سمجھے ۔ چنانچہ
ثابت ہوا کہ میں جتنا امیر ہوں گا اتنا ہی خدا سے قریب ہوں گا ۔
امیر آدمی بڑا آدمی ہوتا ہے ۔ وہ خود اپنی جگہ پر قانون ہوتا ہے اور
تم جیسے مفت خورے کو زیب نہیں دیتا کہ اس قانون کا انکار کرو ۔

دوسری طرف زندگی کا ایک واضح تصور ہے ۔ جہاں نہ شکوک و شبہات
ہیں نہ خود فریبیاں ۔ نہ تعصب اور منافقت ۔ نہ خوف اور لالچ ۔ گورکی کے
نزدیک زندگی میں بنیادی طور پر نہ مایوسی ہے نہ یہ کچھ اتنی پر اسرار ہے ۔ اس
غم و بے چارگی کے پیچھے جو طاقتیں کام کر رہی ہیں وہ ہیں ذاتی ملکیت اور
سرمایہ داری ۔

ذاتی ملکیت کو فروغ ہوا ۔ اس نے لوگوں کو ایک دوسرے سے
جدا کر دیا ۔ ان کے رشتوں کو تلخ کر دیا اور کبھی نہ ختم ہونے والے
تضادات کو پیدا کیا ۔ آدمی نے غربت سے نجات پانے کے لئے
ہر ممکن کوشش کی ۔ اپنے ذاتی مفادات کے دفاع کی کوشش میں
فرد کا قبیلہ ۔ ریاست اور سماج سے ہر تعلق کٹ کر رہ گیا ۔

یہ بہت سنگین مسائل ہیں اور اُن کے حل کیلئے کبھی گورکی کے ذہن میں کوئی
شک و شبہ نہیں ہے انسان کو اس بیزاری ۔ پریشانی اور تنہائی سے نکالنے کے
لئے کسی معجزے کا اظہار ضروری نہیں ۔ کسی غائبانہ طاقت کا ہاتھ اس کی مدد کو نہیں
آسکے گا ۔ کوئی ہیرو یہ کام سرانجام نہیں دے سکتا ۔

ہزاروں لاکھوں لوگوں کو ملکیت کے رشتوں کی گرفت سے چھڑانے
کے لئے اور سرمایہ داری کا جوا ان کے کندھوں سے اتارنے کے لئے
ایک ڈان کو مکزوٹ کر سکتا ہے ؟

دنیا کی ان مخالف قوتوں سے صرف اجتماعی عمل کے ذریعہ ہی نمٹا جا سکتا ہے
ان کا کوئی انفرادی حل ممکن نہیں ۔ جیسے THE LOWER DEPTHS کی
دلیسی لیزا Vasilisa سوچتی ہے کہ شاید پیپل PePel سے اس کے شوہر

اور رجا سے اور اس کی گھناؤنی زندگی کی تکلیفوں سے چھٹکارا دلا دے گا۔ انفرادی کوشش ایک ایسا Adventurism ہے کہ زندگی کی جد وجہد میں جو بھی تنہا کود پڑتا ہے وہ مضحکہ خیز بن جاتا ہے۔ جیسے ڈان کوئکزوٹ Don Quixote، فاسٹ۔ ڈان جان اور قرون وسطی کے بانکے Knights زندگی کے مسائل کا کوئی رومانوی حل ممکن نہیں جیسے لیوکا Luka کی کسی جنت ارضی کی تلاش اور اس کا یوکرین جانے کا ارادہ کہ وہاں کوئی نیا مذہب جاری ہوا ہے۔ گورکی کے نزدیک وہ اعتقاد جس کی بنیاد محنت اور عمل پر نہ ہو محض خود فریبی ہے اور خالی خولی تسلی ہے۔ یہ تسلی صرف ان کے کام آسکتی ہے۔ جن کا مفاد ہی اس میں ہو کہ لوگوں کو عمل سے باز رکھا جائے۔ ان ہی لوگوں میں سرائے کا مالک کوستی لیوف Kostylyov ہے جو تنبیہ کرتا ہے کہ لوگوں کو صرف وہی باتیں بتانی چاہئیں جو وہ جاننا چاہتے ہوں۔ کسی کو دوسروں پر اپنی رائے ٹھونسنے کا حق نہیں۔ خواہ وہ سچ ہی کیوں نہ ہو۔ ایسے انسانوں کو تو بقول اس کے کسی غار میں چلے جانا چاہیئے کہ وہاں یہ بتانے کی بجائے کہ صحیح کیا ہے اور جھوٹ کیا ہے وہ سب کے لیئے دعا کریں۔ گورکی کے نزدیک نہ لوگوں کے گناہ ذاتی ہیں نہ ان کی مصیبتیں ان کی اپنی کوتاہیوں کی وجہ سے ہیں اور نہ ہی وہ کسی پُراسرار مابعد الطبیعاتی قوت کے غیض وغضب کا شکار ہیں۔ اس کے سامنے تو صرف ایک سوال ہے۔ سچ زیادہ مفید ہے یا محض ہمدردی اور جھوٹی تسلّی؟ کہ بقول پیپل (Pepel) حمیّت اور ضمیر جوتوں کی جگہ پیروں میں نہیں پہنچے جا سکتے۔ لیوکا کو انسانی کاوش پر زیادہ اعتماد نہیں۔ اُسے یقین ہے کہ حالات بدلے نہیں جا سکتے۔ اس لئے انہی پر قناعت کرنے میں نجات ہے اس کے مقابلے میں سائن Satin کی بلند بانگ باتیں ہیں۔ اسے یقین ہے کہ ذلت اور غربت انسان کا مقدر نہیں اور حالات بدلے جا سکتے ہیں۔ مگر وہ اس یقین کو عملی جامہ پہنانے کے لئے کچھ نہیں کرتا اس کا اعتقاد اس کے کردار سے متضاد ہے زندگی کی اس بے عملی کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ایک طرف تو وہ رہ جاتے ہیں جو کچھ سوچ سکتے ہیں لیکن اس پر عمل نہیں کرتے اور دوسری طرف وہ ہوتے ہیں جو کچھ کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن انہیں کچھ کرنے نہیں دیا جاتا۔ اس طرح نکما پن محض ایک ذاتی کوتاہی نہیں

رہتا بلکہ ایک سوچ بن جاتا ہے اور ایک فلسفۂ زندگی کی صورت اختیار کر لیتا ہے
ایسی صورت میں گھٹیا اور خودغرض لوگوں کو آگے بڑھنے کا موقع مل جاتا ہے۔ جس کے
نتیجہ میں ہر طرح کی انفرادی اور سماجی ناہمواری اور ذہنی پراگندگی پھیلنے لگتی ہے۔
اچھے خاصے بظاہر مطمئن اور پرسکون زندگی گزارنے والے متمول لوگ ہر قسم کی گھریلو
آسائشوں کے باوجود۔ بیوی اور بچوں کے ہوتے ہوئے ذیلزنیوف Zhelznov
کی طرح شوق طفلاں کے مرض میں مبتلا ہو کر خاندان کی بدنامی اور تباہی کا باعث
بن جاتے ہیں اور اس بدنامی سے بچنے کے لئے مالک ملازم کو مار دیتے ہیں۔ بیوی شوہر
کو ہلاک کر دیتی ہے۔ معاشرہ اخلاقی اور ذہنی گراوٹوں کا شکار ہو جاتا ہے۔ یہ خاندان
کے بکھرنے اور ذلت کی اتھاہ گہرائیوں میں گرنے کی وہ داستان ہے جو سٹرنڈ برگ
Strindberg سے لے کر ایلبی Albee تک تقریباً سب ہی ڈرامہ نگاروں کی
کسی نہ کسی طرح توجہ کا مرکز بنی رہی ہے۔ اور جو انسانوں کو کبھی گینڈے بنا دیتی ہے
اور کبھی محض مشینی کل پرزے۔ اس طرح انسان اقدار کی بجائے محض اشیاء کا تابع ہو
کر رہ جاتا ہے۔

واسا زیلزنیوا Vassa Zhelzenova میں راچیل Rachel نتالیا
Natalya سے کہتی ہے۔

امیروں کی دنیا بکھر رہی ہے۔ حالانکہ وہاں (یورپ میں) وہ بہتر طور
پر منظم ہیں۔ ہر چیز ٹوٹ پھوٹ رہی ہے۔ اور اُن میں سب سے پہلے
خاندان ہے۔ وہاں خاندان ایک پنجرے کی طرح تھا۔ لوہے کا پنجرہ۔ یہاں
(روس میں) میں لکڑی کا پنجرہ ہے۔

پھر وہ واسا Vassa سے کہتی ہے۔

تم کبھی کبھی اپنے کاروباری معاملات سے تنگ آجاتی ہو گی۔ لیکن یہ سب
کتنا ظالمانہ اور بے رحم ہے۔ یہ احساس تمہارے بس کی بات نہیں، میں
جانتی ہوں۔ آخر کار تم محض ایک غلام ہو۔ بہت ہوشیار۔ بہت مضبوط
پھر بھی ایک غلام — چیزیں پڑے پڑے خراب ہو جاتی ہیں۔

انہیں زنگ لگ جاتا ہے۔ اور تمہیں اشیاء نے خراب کر دیا ہے
اس اکھاڑ پچھاڑ کے دو بڑے دلچسپ نتائج سامنے آئے۔ ایک تو یہ کہ جیسے جیسے سائنس انقلاب کے دروازے کھولتی گئی سائنسدان فلسفے کی طرف مائل ہوتے چلے گئے۔ سائنس انقلابی ہوتی جا رہی ہے اور بورژوا فلسفی - بقول گورکی سائنس کی کامیابیاں وجود کی وحدت پر استدلال کرتی ہیں Developing on Monistic Lines اور موجودہ سائنس جس طرح اجتماعی عمل پر زیادہ انحصار کرتی چلی جا رہی ہے اس سے انفرادیت کے نظریہ پر ایک ضرب کاری لگ رہی ہے۔ جس کے نتیجہ میں بورژوا سائنس سے رخ موڑ کر مابعد الطبیعات کی طرف رخ کرنے لگا ہے Gorky on Literature P. 89
اور اس کی وجہ یہ ہے کہ سائنس جس قسم کا علم فراہم کر رہی ہے اس سے عام آدمی اتنا سمجھدار ہو جاتا ہے کہ اس کا استحصال کرنا روز بروز مشکل ہوتا جا رہا ہے۔ چنانچہ صاحب اقتدار طبقہ کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ عوام کو علم سے بے بہرہ رکھا جائے۔ اور انہیں باقاعدہ تطہیر کیا ہوا علم صرف اس حد تک دیا جائے جہاں وہ اقتدار کے لئے خطرہ نہ بن جائے۔ گلیلیو کے وقت سے علم پر یہ قدغن بہت شدید ہو گئی ہے۔ اور اس کا حصار سائنس کی ترقی کے ساتھ ساتھ محدود کیا جا رہا ہے۔ یہ سوچ تدریج و ترقیٔ علم کے لئے بہت نقصان دہ ثابت ہوئی ہے۔ اور جو ایجادات بہت پہلے ہو جانی چاہئیں تھیں۔ ان کو صدیوں ظاہر ہونے سے روکا گیا۔ اس کے ثبوت میں گورکی نے لکھا،

> یہ حقیقت کہ جاہلانہ رجعت پسندی نے صنعتی ترقی کی راہ میں رکاوٹیں پیدا کی ہیں سب کو معلوم ہے۔ لیکن میں قاری کو بتانا چاہتا ہوں کہ بھاپ سے چلنے والے انجن کا اصول ۱۲۰ ق - م - میں دریافت ہو چکا تھا اور تقریباً دو ہزار سال تک اس کو استعمال میں نہیں لایا گیا۔ ایک سانپ کی شکل کا آواز بھرنے کا آلہ دوسری صدی ق۔م میں ابانتیوز Abontcus کے سکندر نے ایجاد کیا تھا۔ جس نے اسے پیشین گوئیاں کرنے کے لئے استعمال کیا تھا۔ .... اسی برس (۱۹۳۱ء میں) مارکونی Marconi نے وائرلیس کے ذریعہ بجلی کا کرنٹ جینوا (GENOA) سے آسٹریلیا

تک پہنچایا جہاں اس نے اس سے سڈنی کی ایک نمائش میں لیمپ جلائے
اسی قسم کا کام ہمارے ملک میں بھی ۷۲ برس پہلے ایک ادیب اور سائنسدان
ایم۔ایم۔ فلیپوف M.M.Filippov نے انجام دیا تھا۔ وہ برسوں
سے فضا کے ذریعہ برق رسانی کا کام کر رہا تھا اور آخر کار سینٹ پیٹرزبرگ
سے تسارسکوئیوسیلو Tsarskoye Salow میں ایک قندیل روشن
کرنے میں کامیاب ہو گیا تھا۔ اس بات کو مناسب اہمیت نہیں دی گئی
اور کچھ روز بعد فلیپوف اپنے گھر میں مردہ پایا گیا۔ اس کے آلات اور کاغذات
پولیس نے قبضہ میں لے لئے۔

اسی طرح صاحبانِ اقتدار کے ذاتی مفادات سائنس کی ترقی کی راہ میں رکاوٹ بنتے ہیں۔ جس کی وجہ سے سائنسی علم زیادہ لوگوں تک نہیں پہنچ سکتا اور اس طرح محدود ہو کر خود علم بھی سکڑ کر رہ جاتا ہے۔

علم کو محدود کرنے کا دوسرا اثر یہ ہوتا ہے کہ Technique انسانوں کے قابو سے باہر ہو جاتی ہے کہ سائنسی عمل بہرحال اجتماعی عمل ہے۔ چنانچہ انسان اپنی ہی تخلیقات کے سامنے بے بس ہو جاتا ہے پھر خوفناک بم اور مشینی اور کیمیاوی ہتھیار پیدا ہوتے ہیں۔ انسان کی علمیت اور محنت اس کے زوال اور تباہی کا باعث بنتی ہے۔ سائنس خود آج انسان کو اجتماعی عمل پر مجبور کر رہی ہے۔ بڑی بڑی تجربہ گاہیں اور دیو قامت مشینیں کسی فردِ واحد کے بس کی بات نہیں ہیں۔

گورکی نے جہاں واضح اور مثبت خیالات کو اپنے فن کا موضوع بنایا ہے۔ وہاں فنی اعتبار سے بھی اس نے اہم تجربے کئے ہیں اور فنی روایات و طریق کار سے بھی پورا پورا استفادہ کیا ہے۔ لیکن یہاں بھی سب سے اہم بات فنکار کا اپنا نقطہ نظر اور زندگی کے متعلق اس کا رویہ اور ردعمل ہے کہ اسی سے فنی ضروریات کا تعین ہوتا ہے۔ ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ گورکی کا اپنا نام ایگلزائی میکسیووچ پشکوف تھا Alexei Maximovich Pyeshkov گورکی اس کا ادبی نام ہے جس کے معنی ہیں "تلخ"۔۔ اور اس سے اس کی ذہنی کیفیت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے لیکن اس کا فنی کمال یہ ہے کہ اس کی تحریروں میں کہیں بھی تلخ نوائی نہیں ملتی۔ اس کے بے لاگ تبصرے اور سائنٹفک

تجزیہ میں جذباتیت کو بہت ہی کم داخل ہونے کا موقع ملا ہے۔ بلکہ جابجا زندگی کے مسائل پر جذباتی ردعمل کا مذاق ہی اُڑایا گیا ہے۔

گورکی نے نئے طریقے سے سوچا۔ اور نئے زاویہ سے فن کو دیکھا لیکن اس نے پہلے کیئے گئے تجربوں سے پورا فائدہ اٹھایا۔ روائت کوئی گالی نہیں ہے اور جدت برائے جدت بھی کوئی معنی نہیں رکھتی۔ گورکی ہر لحاظ سے ایک جدید ڈرامہ نگار ہے اور مروجہ تھیٹر کی جدتوں اور متنوع خوبیوں سے اچھی طرح آگاہ ہے۔ وہ اساطیر۔ کلاسیکی ادب۔ لوک فن اور تاریخی شعور کی اہمیت کو سمجھتا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ اُسے اپنے ناظرین کی ذہنی اور جذباتی ضرورتوں کا بھی پورا احساس ہے۔ اس کے ڈراموں میں مسخرے بھی ہیں۔ کرداروں کے چربے بھی ہیں۔ موجودہ دور کی بے معنویت اور افراتفری کی جھلک بھی ہے اور ان سب کے ساتھ ساتھ وہ نظریاتی ذمہ داریوں سے بھی کبھی غافل نہیں ہوا۔

Summer Folk میں سٹیج پر وقتاً فوقتاً ایک عجیب افراتفری کا عالم رہتا ہے۔ سیر کے لئے آنے والوں نے یہاں ایک ڈرامہ دکھانے کا بندوبست بھی کیا ہے۔ ایکٹروں کے آنے جانے اور شور مچانے سے ایک ہڑبونگ سا مچا رہتا ہے۔ کوئی راستہ ڈھونڈ رہا ہے۔ کوئی کسی بچّہ کو تلاش کر رہا ہے۔ ہر طرف بے ہنگم سی چیخوں کی آوازیں آتی رہتی ہیں۔ یہ بتانا مشکل ہے کہ کون ایکٹر ہے کون نہیں۔ کون میک اپ میں ہے۔ کون اپنی اصلی شکل میں۔ کس کے بال اس کے اپنے ہیں اور کس نے وگ پہن رکھی ہے۔ اس سے ایک عجب احمقانہ سا ماحول پیدا ہوتا ہے اور کبھی کبھی لگتا ہے کہ ہم کوئی ایبسرڈ Absurd ڈرامہ دیکھ رہے ہیں۔

مبالغہ اور مسخرہ پن کا ذکر اس مضمون میں پہلے آچکا ہے۔ اس کے علاوہ گورکی نے تفریح طبع کا خاص اہتمام پیش نظر رکھا ہے اور تقریباً ہر ڈرامے میں موسیقی اور گیتوں کے لئے گنجائش پیدا کی ہے۔ اور پھر پس منظر میں ہی سہی۔ کچھ چھوٹی چھوٹی پارٹیاں مزدوروں اور کارکنوں کے سامنے تمثیلیں بھی پیش کرتی ہوئی بتائی جاتی ہیں۔ ان سب سے زیادہ موثر خود گورکی کا اپنا پیرائہ اظہار ہے۔ اس کا بیانیہ انداز اس قدر دلچسپ ہے کہ ناظر یا قاری کی پوری توجہ اپنی طرف کر لیتا ہے۔ وہ خود بتاتا ہے کہ جب وہ محنت

مزدوری کی زندگی گزار رہا تھا تو مزدوروں کے درمیان بیٹھ کر قصے کہانیاں سنایا کرتا تھا جس سے وہ بہت لطف اندوز ہوتے اور کہتے:

پکا بدمعاش ہے۔ پورا مسخرہ تمہیں تو کسی سفری تماشہ کی کمپنی میں ہونا چاہیئے تھا۔ یا میلوں میں تماشے دکھانے چاہئیں تھے۔

اس کی اپنی زندگی اتنی متنوع رہی تھی کہ اُسے ہر قسم کے ذوق اور شوق کا علم تھا۔ براہ راست تجربہ تھا۔ اس کی دوستی ایک طرف مزدوروں اور معمولی ہوٹلوں میں چھوٹے چھوٹے کام کرنے والے عام لوگوں سے تھی تو دوسری طرف اس کے دوستوں میں چیخوف Chekhov جیسے لوگ بھی تھے۔ زندگی کے ہر پہلو کو اس نے دیکھا اور سمجھا تھا۔ اور ہر مشکل سے وہ ایک ناقابلِ شکست مسکراہٹ کے ساتھ نکل آیا تھا۔ یہی شگفتگی، حقیقت کا یہی ادراک اور فرار کی بجائے نبرد آزما ہونے کا عزم یہی وہ خصوصیات ہیں جو گورکی کو اتنا عظیم فنکار بناتی ہیں۔ تاہم اس کے ڈراموں میں ہیرو نہیں ہیں۔ بلکہ زیادہ مسخرے ہیں۔ جیسے یگور بولیشوف Yegor Bulychov اور شعبدہ باز پروپوٹی Pripotts جن کا رشتہ ایک طرف بن جانسن Jonson کے وال پونی Volpone سے ملتا ہے اور دوسری طرف شائیلاک Shylock اور رچرڈ سوئم Richard III سے Enemies میں جنرل General اور اس کا اردلی کون Kon بڑے اچھے چربے ہیں۔ ان میں ان کے سابقہ کردار منجمد ہو کر رہ گئے ہیں۔ جیسے ڈکنز Dickens کے مسٹر ڈورٹ Mr. Dorrit اور مسز ہیوی سئم Mrs. Havisham یہ انسان نہیں بلکہ مصنوعی چہرے ہیں جو زندہ جسموں پر پیوست کر دیئے گئے ہیں۔ کلاسیکی روایات کا ایک استعمال کچھ مغربی نقادوں کو لیوکا Luka کے کردار میں نظر آیا ہے جسے وہ اس کھیل کا کورس سمجھتے ہیں۔ لیکن یہ اگر کورس ہے بھی تو غالباً ایک منفی قسم کا کورس ہے۔ جو مصنف کے خیالات کی ترجمانی کرنے کی بجائے اس کے نظریات کی ایک معکوس تصویر ہے۔ یعنی گورکی نے لیوکا میں ایک فرار پسند اور خوش کن خوبیوں کی دنیا میں رہنے والا ایک ایسا فرد پیش کیا ہے جو خود بھی فریب کا شکار ہے اور دوسروں کو بھی جھوٹی تسلیاں دیتا ہے۔

موجودہ لکھنے والوں کی طرح گورکی نے علامت نگاری کا بھی استعمال کیا ہے۔ اس
کے استعارے بہت خوبصورت اور مؤثر ہیں۔ جیسے بسّی منوف Bassemenov
کا گھر ایک پرانا بوسیدہ گھر ہے جس میں دراڑیں پڑ گئی ہیں۔ یہ استعارہ پورے کھیل
کے پس منظر میں انحطاط پذیر معاشرے کی ایک جامع علامت بن جاتا ہے۔ اسی کھیل
میں ایک چڑی مار کا کردار بھی علامتی ہے پرچی خن Perchikhin کو پرندوں سے
پیار بھی ہے اور پرندے اس کا ذریعہ معاش بھی ہیں۔ غم زندگی اور غم دل کی اس کشمکش
کو وہ اچھی طرح سمجھتا ہے۔ اور اسی وجہ سے گورکی نے اسے زندگی سے بھرپور، مستعد
اور ایمان دار آدمی دکھایا ہے۔ جو بسی منوف Bessemeno جیسے لوگوں کی
بوڑھی سوچ کو گیلے درخت سے تشبیہ دیتا ہے جس سے آگ کم اور دھواں زیادہ نکلتا
ہے۔ اسی طرح یلینا Yelena ہے جو جیل میں قیدیوں کے ساتھ زندگی گزار چکی
ہے کہ اس کا شوہر وہاں قتل کے جرم میں سزا پا رہا تھا۔ اپنے شوہر کا دفاع کرتے
ہوئے وہ کہتی ہے کہ وہ قاتل نہیں تھا۔ وہ تو ایک ایسا پتھر تھا جسے مارنے کے لئے
پھینکا جائے۔ پھر روایت کی اہمیت کے بارے میں تو گورکی کا استعارہ بہت ہی
خوب صورت ہے۔ اس کھیل میں ششکن Shishkin سکّے جمع کرنے
کے شوق پر تبصرہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ یہ سب تضیع اوقات ہے اس لئے کہ
سڑک کا کوئی بھی پتھر تمہارے سکوں سے زیادہ قدیم ہے

اسی طرح انٹیلیجنسیا Intelligentsia ہے جسے Summer Folk میں
سمندر میں بہتے ہوئے برف کے تودوں سے تشبیہ دی گئی ہے۔

سطح آب پر تیرتے ہوتے برف کے تودے بہت سخت ہوتے ہیں
اور ان میں چمک ہوتی ہے لیکن ان میں کس قدر گندگی جمی ہوتی ہے۔

جو بدصورت بھی ہوتی ہے اور شرمناک بھی

یہ وہی لوگ ہیں جو خود کو Dumb Intellectuals گونگے انٹیلکچول کہنے پر مجبور ہوتے ہیں
لیکن گورکی ہم عصر علامت نگاروں سے متفق نہیں کہ وہ غربت اور مصیبت
کو بھی ٹیکنک کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ گورکی غربت کو ادب میں فیشن کے طور،

پر استعمال نہیں کرتا۔ اس لئے نہیں کہ یہ ایک مروجہ سٹیج ٹیکنک ہے۔ وہ غربت اور دُکھ کو موضوع بناتا ہے یہ دکھانے کے لئے کہ ان کو جانا سمجھا اور ختم کیا جا سکتا ہے۔ علامت نگاری اس کا مقصد نہیں۔ اس نے سٹیج کی روایات کو ضرور استعمال کیا ہے مگر حقیقت نگاری کو کبھی ہاتھ سے نہیں جانے دیا۔ ناظرین کو مسحور کرنے کے لئے اُسے فارمولوں کا سہارا نہیں لینا پڑتا۔ اس کی کہانیوں میں نہ اسرار ہوتے ہیں نہ قصے اور واہمے وہ تو روزمرّہ کے سیدھے سادھے تجربات اور تاثرات کو سادہ عام فہم زبان میں ڈھالتا رہتا ہے وہ فن کی سطح سے گر کر عوامی مقبولیت حاصل نہیں کرتا بلکہ اپنے فنی کمال سے وہ خود ناظر کو فن کی اعلیٰ سطح تک بلند کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے عوامی فن کے لئے فنی کمال کو قربان نہیں کرنا پڑتا۔ بلکہ خود اس کی عوامی حیثیت بھی اس کے کمال کا ایک جزو ہوتی ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ اس نے کردار و واقعات کی تفصیلات اپنے ذہن سے اختراع نہیں کی ہیں بلکہ براہ راست زندگی سے اخذ کی ہیں۔ بچوں کے ادب کے حوالے سے بات کرتے ہوتے اس نے لکھا۔

"پیشہ ورانہ ادبی کاوشوں سے قطع نظر بچوں کے ادب کو براہِ راست زندگی کے اس وسیع تجربہ پر استوار کیا جانا چاہیئے جو تجربہ کار لوگوں نے زندگی بھر کی محنت اور شوق سے حاصل کیا ہے۔ جیسے کہ شکاری۔ ملاح۔ انجینئر۔ ہوا باز۔ زرعی ماہرین۔ مشینوں اور ٹریکٹر سٹیشنوں پر کام کرنے والے اور اسی طرح کے دوسرے لوگ"

اور یہ اس لیے کہ "جینا اور تخلیق کرنا باہم ناگزیر ہیں"۔ گورکی کے نزدیک سائنس اور فنون باہم منسلک ہیں کہ

انقلابی فنکار کا کام یہ ہے کہ وہ "روح کے انجینئر" کی حیثیت سے اس نفسیاتی کیمیاوی عمل کا انکشاف کرے جس کے ذریعہ دھاڑی پر کام کرنے والے غیر تربیت یافتہ مزدور کلچر کے معمار بن جاتے ہیں۔

گورکی نے مختلف اصناف میں اہم اور کامیاب تجربے کئے ہیں۔ اس نے ناول بھی لکھے ہیں اور ڈرامے بھی۔ کہانیاں اور سوانح عمریاں بھی۔ اس نے زندگی کی متنوع تجربات کو بھی یکجا کیا ہے اور ان پر دلچسپ تبصرے بھی کئے ہیں۔ ان کا تجزیہ بھی کیا ہے۔ اس کا فنی

تجزیہ بھی اتنا ہی گہرا ایچا اور متنوع ہے جتنا اس کا زندگی کا تجربہ۔ اس کے فن کو اس کی زندگی سے پوری پوری تقویت اور چاشنی ملتی ہے۔ اس کے علاوہ اس نے سینہ بسینہ چلتی ہوئی کہانیوں اور لوک فن سے بھی استفادہ کیا ہے۔ یوگور بولی سٹوف (Yegor Bulychov) کا باجے والا۔ ٹونے ٹوٹکے کرنے والی عورت اور پروپوٹی Propotty جو جھاڑ پھونک اور عملیات وغیرہ کرتا ہے اس پس منظر سے متعلق ہیں۔

غرض گورکی نے اپنے فن میں اپنی زندگی کو سمو دیا ہے۔ اپنے تجربہ کو منظم کیا ہے اور اسے اپنے نظریہ کی ترویج کے لئے استعمال کیا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ اس نے فنی تقاضوں کو بھی بڑی خوبصورتی سے نبھایا ہے۔ اپنے پیش رووں سے اس نے بہت کچھ حاصل کیا اور اپنی ذاتی استعداد اور صلاحیت سے اس میں بیش بہا اضافے کئے ہیں جو کسی بھی نوجوان نووارد ادیب کے لئے بہت کار آمد ہو سکتے ہیں اور فن میں اس کی رہنمائی کر سکتے ہیں۔ گورکی کی سب سے بڑی کامیابی یہ ہے کہ اس نے ناظرین کی دلچسپی کو پوری اہمیت دی ہے اور فن میں بنیادی طور پر حسن اور سرور پیدا کرنے کی کوشش کی ہے اور اسے اولین اہمیت دی ہے کہ بقول Ungar[1] گورکی فن میں جمالیات کے تقدم کا قائل تھا۔

[1] Encyclopaedia of World Literature in the 20th Century

فیدریکو گارسیا لورکا ۱۸۹۸ء - ۱۹۳۶ء

لورکا غرناطہ میں پیدا ہوا۔ اس شہر کی عرب خانہ بدوش روایات نے اس کے تخلیقی ذہن کو بہت متاثر کیا۔ ہسپانیہ کے سحر انگیز مناظر نے اس پر گہرے نقوش چھوڑے۔ ۱۹۱۹ء میں وہ تعلیم کی غرض سے میڈرڈ گیا۔ اور وہاں نئے ادبی رجحانات سے آشنا ہوا جس پر فرانس کی تحریکوں کا واضح اثر تھا۔ لورکا بہت اچھا پیانو بجاتا تھا اور ایک ذہین مصوّر تھا۔ اس کے ڈراموں میں ان مختلف فنون کے امتزاج کا خوبصورت عکس ہے۔ لورکا نے خود اپنی تیار کی ہوئی بہت سی لوک داستانوں اور خانہ بدوشوں کے گیتوں کی دھنیں تیار کیں۔ اس کے نغموں اور کہانیوں میں اندلس کی سرزمین بولتی ہے۔ شروع میں اس نے تتلیوں اور پرندوں کے کرداروں میں تمثیلی ڈرامے لکھے۔ شعری ڈرامے سے زیادہ یہ ڈرامائی شاعری کے زمرے میں آتے ہیں۔ وہ ہسپانیہ کی روایات میں رچا بسا تھا اور اس کی تمام تحریروں پر رومانویت کی چھاپ تھی لیکن شروع ہی سے ان میں ایک انقلابی رو بھی واضح تھی۔

۱۹۲۷ء میں اس کا پہلا کامیاب مکمل ڈرامہ پیش کیا گیا۔ اس کے سیٹ سالوڈور ڈالی نے بنائے تھے۔ "ماریانا پائینیدا" کی کہانی کا زمانہ ۱۸۳۰ کا تھا اور یہ ایک ایسی خاتون کی ہمت اور جرأت کی کہانی تھی جو انقلاب کی تیاریوں کے سلسلے میں ایک جھنڈا کاڑھتی ہے۔ یہ راز فاش ہو جاتا ہے۔ سازش میں شریک لوگ بھاگ جاتے ہیں اور ماریانا پائینیدا کو پھانسی دے دی جاتی ہے۔ اس ڈرامہ کو عام طور پر ریپبلکن سیاسی پروپیگنڈا سمجھا گیا اور یہ بہت مقبول ہوا۔

بے انتہا جذباتیت رنگ و آہنگ کی فضا نفسیاتی اور جنسی گھٹن اور وحشیانہ جبلتیں لورکا کے ڈرامہ کی کچھ خصوصیات ہیں۔ اس نے ۱۹۳۲ء میں وزارت تعلیم کی سرپرستی میں قائم ہونے والی اور شہر شہر گاؤں گاؤں پھرنے والی ٹولی "لا براکا" کی تنظیم کی۔ یہ ہسپانیہ کے دیہاتوں میں

جا کر ہر طرح کے قدیم اور جدید کھیل پیش کرتی تھی۔ اسکا مقصد کسانوں کو تفریح مہیا کرنا تھا۔
لورکا نے ڈرامے کئے۔ ہدایت کاری کی۔ سٹیج بنائے۔ سیڑھیاں تیار کیں۔ پیانو بجایا، جادو کرتب
دکھائے اور تھیٹر کے متعلق تقریریں کیں۔ غرض اس نے تھیٹر کا مکمل اور براہِ راست مطالعہ کیا۔
اور ہسپانیہ کے دیہات اور ان کے باسیوں میں گھل مل گیا۔ اس نے تھیٹر میں نئے نئے تجربے
کئے اور ہسپانوی لوک فن سے پورا پورا فائدہ اٹھایا۔ خاص طور پر تیلیوں کے کھیل سوانگ،
دیہاتی کھیل تماشے اور اندلسی گیتوں کا اس نے اپنے ڈراموں میں بہت فن کارانہ استعمال کیا۔

لورکا کے پختہ دور کے ڈرامے اس کے زمانے کے سپین کی بنیادی نفسیاتی اور
سماجی قوتوں کا مطالعہ ہیں۔ ان میں عشق کی جنوں خیزیوں اور رسم و رواج کی پابندیوں کے
درمیان ٹکراؤ کو موضوع بنایا گیا ہے۔

لورکا ڈرامے کو کسی قوم کے عروج و زوال کا بیرو میٹر سمجھتا تھا۔ اس کے نزدیک اچھا
تھیٹر پوری قوم کی سوچ کو بدل سکتا تھا اور خراب تھیٹر اسے بیمار بنا سکتا تھا۔

آخری ڈراموں میں لورکا نے محدود خاندانی وقار اور وسیع عوامی جذبہ کے ٹکراؤ کو
موضوع بنایا۔ اپنے آخری دنوں میں حقیقت نگاری کی طرف آرہا تھا اور اس کے ڈراموں میں
سے شاعری قریب قریب ختم ہو چکی تھی۔

۱۹۳۶ء میں لورکا کو ہسپانوی خانہ جنگی کے دوران مروا دیا گیا۔ اس کی موت بڑے پر اسرار
حالات میں واقع ہوئی۔ اور اس کے بعد ہسپانیہ میں کوئی معظیم ادیب پیدا نہیں ہوا۔ یوں
لورکا فاشیت کے ظلم کے خلاف احتجاجی فن کی علامت بن گیا۔

گرم خون

لورکا ۱۸۹۸ء میں پیدا ہوا اور ۱۹۳۶ء میں سپین کی خانہ جنگی کے ابتدائی دنوں میں فلینجسٹوں کے ہاتھوں پُراسرار حالات میں مارا گیا۔ خاص طور سے ہمارے لئے اس کے فن میں دلچسپی اور اس کی سب سے بڑی خصوصیت اور انفرادیت یہ ہے کہ وہ ایک اندلسی شاعر اور ڈرامہ نویس ہے اور اس کے ایک ایک لفظ سے غرناطہ کی عظمت۔ اس کی شان وشوکت اور اس کا زوال اور المیہ سب بیک وقت جھلکتے ہیں۔ یہ اندلسی نوجوان جس غرناطہ کے قصیدے لکھ رہا ہے اور اس کا نوحہ پڑھ رہا ہے اُس غرناطہ سے ہمارا بھی کچھ تعلق ہے۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ لورکا کے ڈراموں کا موضوع غرناطہ ہے اور ان میں پیش کئے ہوئے تمام واقعات۔ تمام تفصیلات اور تمام کردار دراصل غرناطہ کی ہی مختلف علامتیں ہیں ایک انٹرویو میں اُس نے کہا تھا۔

"میں ہسپانوی ہوں۔ میں اپنے فن میں سپین کی عکاسی کرتا ہوں۔
اور اس کا شعور میری ہڈیوں میں ہے۔ لیکن اس سے بھی پہلے میں دنیا
کا باشندہ ہوں۔ یہ سارا جہان میرا ہے۔ میں سب انسانوں کے لیے
برادرانہ جذبات رکھتا ہوں۔ میں سیاسی سرحدوں کو نہیں مانتا۔"

اس طرح اس کا فن ایک اندلسی علامت کی وساطت سے ایک آفاقی علامت بن جاتا ہے۔ اور اس میں اپنی سرزمین سے عقیدت کے ساتھ ساتھ ہر ملک ملک ماست کی گونج بھی سنائی دیتی ہے لورکا کو اس دُنیا کے اجڑ جانے کا شدید غم ہے۔ غرناطہ اس کے لئے ایک مستقل حقیقت ہے ایک شعور ہے جو کبھی زندگی کی تڑپ ہے کبھی بے چارگی ہے۔ کبھی کھولتا ہوا خون ہے اور کبھی گُھٹی ہوئی امنگ۔ کہیں یہ وجدان

مسرور ہے اور کہیں وہ احساس گناہ جو صدیوں کے ظلم کا کفارہ ادا کر رہا ہے۔ شاعر دھرتی کی آوازوں میں۔ اس کے جادو بھرے نغموں میں مظلوموں کی دبی دبی آہیں اور سسکیاں سنتا ہے۔

"غرناطہ کا باسی ہونے کی وجہ سے مجھے اُن سے ہمدردی ہے جن پر ظلم کئے گئے۔ خانہ بدوش۔ حبشی۔ یہودی۔ عرب۔ وہ ہمدردی جو تمام اہلِ غرناطہ کے وجود کا حصّہ ہے۔"

اسی انٹرویو میں جب ۱۴۹۲ء کے۔ سپین میں مسلمانوں کے زوال کے متعلق اس سے سوال کیا گیا تو اس نے کہا کہ غرناطہ پر فردی نند اور ازابلا کا قبضہ

ایک تباہ کن حادثہ تھا۔ یہ الگ بات ہے کہ سکولوں میں اس کے برعکس پڑھایا جاتا ہے۔ ایک شاندار تہذیب۔ شاعری۔ فنِ تعمیر اور اعلیٰ نفاست جس کا دُنیا میں کوئی جواب نہیں تھا سب کھو گئے اور ان کی جگہ ایک کنگال کم ہمت شہر رہ گیا۔ ایک ایسا ویرانہ جس میں آج سپین کی بدترین بورژ وازی رہتی ہے

اب ہم لورکا کو کیا بتائیں۔ کہ اس کی تہذیب نے شکست میں جو کھویا وہی ہم نے اپنی جیت میں کھو دیا، لورکا کے شکست خوردہ۔ تباہ شدہ سپین میں پھر دم خم تھا۔ مگر اس مملکت خداداد میں اس شان وشوکت اور عظمت کا کیا حشر ہوا۔ ہم تو ابھی اس کا نوحہ بھی نہیں لکھ سکے۔ اسی غرناطہ نے ۱۹۳۶ء میں لورکا کو موت کے گھاٹ اتارا۔ ملتِ اسلامیہ کے غم کا بوجھ دل پر لیے ۱۹۳۸ء میں اقبال اس دُنیا سے چلے گئے اور ہم یہاں سپین کی باتیں کر رہے ہیں۔ اس سپین کی باتیں جس کی یاسیت جس کا دُکھ لورکا کے ڈراموں میں مستقل جھلکتا ہے اور جو خالصتاً اندلسی ہے اور جس کے پیچھے عرب روایات کا دھارا دھیمے سُروں میں بہتا رہتا ہے۔ اس روایت کو ہدیۂ عقیدت پیش کرتے ہوئے اس نے غزلیں بھی لکھیں اور قصیدے بھی اور انہیں یہی عربی نام دیئے۔ اس کے علاوہ اندلس کے مقامی ماحول کی مطابقت سے اس نے ایک شعری مجموعہ بھی مرتب کیا جس کا نام اس نے "دیوانِ تمارت" Tamarat رکھا۔

لورکا کے ڈراموں میں ہمیں اپنی آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ عورت اور اس کی دُنیا

اس کے خاص موضوعات ہیں۔ اس کے سپین میں عورت کی کم و بیش وہی حیثیت ہے
جو ہمارے ہاں۔ اپنے بیاہ کی بات کرتے ہوئے وہاں بھی لڑکیاں شرما جاتی ہیں اور
پنکھے کے پیچھے اپنا چہرہ چھپا لیتی ہیں۔ وہاں بھی وداعیگی کے گیت گائے جاتے ہیں۔
وہاں بھی دُلہن رُخصت کے وقت ایک ایک سے مل کر روتی ہے Billy
Club Puppets اور Blood Wedding میں یہ منظر بڑے دلچسپ ہیں۔
اسی طرح بے اولاد عورتوں کو طعنے دیئے جاتے ہیں۔ ان کے متعلق سیکنڈل بنائے جاتے
ہیں جیسے Yerma اور Shoemaker's Prodigal Wife " میں۔ وہاں بھی عورتیں
اولاد کی تمنا میں پیروں، فقیروں کی درگاہوں پر جاتی ہیں۔ چلّے کھینچتی ہیں۔ نذر نیاز
دیتی ہیں اور وہاں بھی پیروں کے ڈیرے شہر سے دور سنسان ویرانوں میں فحاشی
کے اڈے ہوتے ہیں جن پر اوباش لونڈے منڈلاتے رہتے ہیں اور پیروں کو کرامات
دکھانے میں مدد دیتے ہیں، وہاں بھی لڑکیوں کی شادیاں ماں باپ کے ظلم۔ دان
وہیج کے جھگڑوں اور رسموں اور رواجوں کے بندھنوں میں ہوتی ہیں۔ دولت مند بوڑھے
دوشیزاؤں سے شادیاں رچاتے ہیں۔ شادی ایک مذہبی فریضہ۔ ایک رواج اور ایک تجارت
ہے۔ ویسے بھی کسی لڑکی کو بیاہ کر لانا اس پر ایک احسان ہے جس کے اُسے طعنے
سُننے پڑتے ہیں۔ نوجوان بہو کی ساس اور نندیں کڑی نگرانی کرتی ہیں اور وہاں بھی
کچھ لڑکیاں خاندان کی عزت پر قربان کر دی جاتی ہیں۔ اس لئے کہ ان کی حیثیت
کے بَر نہیں ملتے۔ برنارڈ ا ابرٹے فخر سے کہتی ہے کہ اس کی سب سے چھوٹی بیٹی مر
گئی ہے مگر اس کی عصمت پر حرف نہیں آیا۔ زندگی کے تقاضوں سے سماج
کے تقاضے۔ رسم و رواج بہت اہم بنا دیئے گئے ہیں۔ لارنس نے کہا تھا کہ جب
کوئی پادری کسی بچّی کے سر پر ہاتھ رکھ کر اُسے سدا کنواری رہنے کی دُعا دیتا ہے تو وہ
اسے گالی دیتا ہے۔ اس غیر فطری رویّہ سے زندگی میں ایک بے رحم کٹڑپن آجاتا ہے
اور لڑکیوں کو اپنی خواب گاہوں میں بھی سروں کو ڈھکے رکھنے پر اصرار ہوتا ہے حالانکہ
پورے گھر میں کسی مرد کا وجود سرے سے ہے ہی نہیں۔

لورکا اس گھٹن کو اپنے زمانے کے سپین کی علامت بناتا ہے۔ اس گھٹن کا اظہار
تشدد اور جذباتی عدم توازن میں ہوتا ہے۔ یہ قتل و غارت۔ فساد اور خون خرابے کی

دُنیا ہے جس میں ایک بیاہی ہوئی عورت کے لئے چاقو چل جاتے ہیں۔ پورے کے پورے خاندان تباہ ہوجاتے ہیں۔ رقابتیں ہوتی ہیں۔ نفرتیں ہوتی ہیں۔ محبت میں تباہ کن جوشش ہوتا ہے۔ رقابت ہوتی ہے۔ سیکنڈل بنتے ہیں۔ انگلیاں اُٹھتی ہیں۔ طنز کے نشتر لگائے جاتے ہیں۔ جھروکوں سے راہ گیروں کو جھانکا جاتا ہے۔ خون میں کتنا جوش ہے۔ اس سے خوف بھی آتا ہے اس کے خلاف بند بھی باندھے جاتے ہیں لیکن یہی خون قربانی مانگتا ہے تو ماں خود اپنے بیٹے کو مرنے پر اکساتی ہے یہ غیرت مندوں کی دُنیا ہے۔ خاندانی روایتوں کی دُنیا ہے۔ دراصل یہ عورتوں کی دُنیا ہے۔ عورتیں جو جذباتی زندگی کا محور ہوتی ہیں۔ لورکا کے ہر ڈرامے میں عورت کو مرکزی مقام حاصل ہے اور اس کے آخری ڈرامے کے سب ہی کردار نسوانی ہیں۔

عورتوں کی اس دُنیا میں جہاں زندگی کے مسائل بالکل عام سطح کے روزمرہ کے مسائل ہیں جیسے کہ سب گھریلو عورتوں کے ہوتے ہیں وہاں توہمات اور ٹونے ٹوٹکوں کا بھی زور ہے۔ مہمانوں کو جلدی رُخصت کرنے کے لئے جھاڑو کو اُلٹا رکھ دیا جاتا ہے گھر کے اندر چھتری کا کھولنا بدشگونی ہے جسے وظیفہ پڑھ کر دُور کیا جاتا ہے جب موچی کی بیوی کرسی گھمانے لگتی ہے تو موچی اپنی کرسی کو مخالف سمت میں گھمانا شروع کر دیتا ہے۔ چھوٹے چھوٹے دکھوں میں گھری ہوئی یہ توہم پرست عورتیں سخت جذباتی ہوتی ہیں، اگر کوئی لڑکی کسی سے ناطہ باندھ لے تو پھر من ہی من میں اس کی ہو جاتی ہے خود کو اس کے سپرد کر دیتی ہے۔ اس کی جوانی مرجھا جاتی ہے۔ وہ مر جاتی ہے۔ مگر وفا کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑتی۔ لیکن جب ایک دفعہ اس کا پلو کسی سے باندھ دیا جائے تو شوہر سے وفا اس کا ایمان بن جاتی ہے۔ یہ معاشرہ سخت رواج پرست۔ سخت مذہبی اور سخت جذباتی ہے جہاں مردوں کا عام اصول یہ ہے کہ عورتوں کے ساتھ سختی سے پیش آیا جائے اور اگر سختی کام نہ کرے تو ڈنڈے سے کام لیا جائے۔

اس اندلسی ماحول میں ہمیں بہت مانوسیت نظر آتی ہے۔ جہاں پھیری والے گلیوں میں بڑی لَے کے ساتھ آوازیں لگا کر اپنی چیزیں بیچتے ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ سپین ایک خالص یورپی ملک ہے اور یورپی تہذیب کے اہم چشمے وہاں سے پھوٹتے ہیں۔ مشرق اور مغرب کے درمیان اثرات ورجحانات کے مطالعہ کے لئے ہسپانوی

فن اور تاریخ کا مطالعہ ضروری ہی نہیں بلکہ ناگزیر ہے۔ جان ڈن جیسے عظیم شاعر نے بھی مشرقی فلسفہ وادب سے جن میں علم الکلام کی باریکیاں اور عمر خیام کی شاعری شامل ہے سپین کی سرزمین میں ہی واقفیت حاصل کی۔ سپین کا ادب اور فن تعمیر ایشیا کو یورپ سے ہم کنار کرتا ہے اور عربوں سے لے کر سروانتے سے ہوتے ہوئے لورکا تک ہسپانوی شعر وادب ہمارے اور مغربی تہذیب کے درمیان ایک ایسا واسطہ بنتا ہے جس پر تحقیق و تصنیف کا کام ہمارے لئے بہت اہم ہے۔ تاریخی حوالے سے بھی اور تہذیبی اور فنی نقطۂ نگاہ سے بھی لورکا کے لئے سپین خود ایک زندہ ڈرامہ ہے اور غالباً اسی لئے جب پہلی جنگِ عظیم کے بعد یورپ کے فن کار زندگی سے اس قدر خوفزدہ ہوگئے تھے کہ اُن میں سے بہت سوں نے شاعری کی ماورائی دنیا میں پناہ لی لورکا شاعری سے ڈرامہ کی طرف آیا۔ اس کے ڈرامے جو ۱۹۱۹ء سے اس کی موت ۱۹۳۶ء تک پھیلے ہوئے ہیں۔ ان میں دھرتی کی دھڑکنیں سنائی دیتی ہیں۔ اس نے اپنے ڈرامہ کو ہسپانوی لوک فن کے ذریعے تشکیل کرنے کی کوشش کی ہے اور اپنی جدید ذہنیت اپنے وسیع مطالعہ اور ہم عصر اور پیشروؤں سے حاصل کی ہوئی تمام فنی اور علمی تحریکوں اور تجربوں کو ہسپانوی لوک فن میں ڈھالنے کی کوشش کی ہے۔ اس کے کھیلوں میں ایک طرف ہسپانوی ڈرامہ کی روایات ہیں جن میں پتلی گھر کو بہت اہمیت حاصل اور دوسری طرف خانہ بدوشوں کے گیت ہیں۔ اُن کے ساتھ ساتھ جدید تکنیک اور رجحانات ہیں۔ ان سب کے یکجا ہونے سے لورکا کا ڈرامہ بنتا ہے۔

بچپن ہی سے اسے ڈرامے دیکھنے۔ لکھنے اور ڈرامے کرنے کا شوق تھا۔ ماں باپ اسے اپنے ساتھ تھیٹر لے جاتے تھے جب وہ چھوٹا سا تھا تو اس نے ایک کھلونے والا تھیٹر خریدا۔ اس کے لئے اس نے کہانیاں لکھیں۔ اُسے کہانیاں سُننے کا بھی بہت شوق تھا اور وہ گھر کے بڑوں اور ملازموں سے کہانیاں سُنتا رہتا تھا۔ وہ گھر کے تمام بچوں کو جمع کر کے ڈرامے کیا کرتا تھا۔ کبھی تولیوں اور پردوں کو لئی سے چپکا کر عربی لباس بناتا۔ کبھی اپنی ماں اور بہنوں کی پوشاکیں پہنا کر خادماؤں کو معزز خواتین کے کردار دیتا۔ ڈرامہ اور سٹیج کے لوازمات میں اسے شروع سے ہی دلچسپی تھی اور جب وہ بڑا ہو کر اصلی سٹیج پہ آیا تو اُسے کوئی مشکل پیش نہیں آئی۔ اُسے سٹیج کا فن سیکھنا

نہیں پڑا۔ یہ اس کی عمر اور تجربہ کے ساتھ ساتھ پختہ ہوتا گیا۔ اس نے مذہبی ڈرامے بھی لکھے جیسے "تین داناؤں" کی کہانی۔ کبھی کبھی اسے وعظ کرنے کا شوق بھی ہوتا اور وہ پادری بن کر مقدس مریم کے مجسمے کے سامنے نہایت سنجیدگی اور تقدس کے ساتھ دُعا کرتا اور اصرار کرتا کہ سب ناظرین۔ جو گھر کے ہی لوگ ہوتے تھے۔ اس سین کے دوران رقت کا اظہار کریں۔ روئیں۔ وہ پورا پورا اڈرامہ کرتا تھا۔ ڈرامہ اُس کی زندگی تھا اور زندگی اس کے لئے ایک ڈرامہ تھی وہ زندگی کو ایک Pagan کی نظر سے دیکھتا تھا۔ ایک فطرت پرست کی نظر سے جیسے پھولوں، ندیوں، پہاڑوں ہواؤں اور جانوروں میں اپنی جیسی ہی زندگی چلتی پھرتی نظر آتی ہے۔ وہ اپنی زندگی کا اسی طرح ایک حصّہ تھا جیسے پھول، درخت یا ندی اپنے ماحول کا حصّہ ہوتے ہیں۔ وہ اپنے اردگرد کو اسی اپنائیت سے دیکھتا ہے۔ وہ اپنے فن میں زندگی کے اسی رچے بسے تجربہ کو لئے ہوئے چلتا ہے۔

بچپن کے انہی مشاغل میں ایک اہم مشغلہ پتلیوں کے کھیل تھے۔ یہ روایات ہمارے ہاں بھی رہی ہیں۔ گو اب پُتلی گھر اور پُتلی والے ہمارے درمیان نظر نہیں آتے۔ لورکا کے ڈراموں میں پُتلی گر ایک مقبول کردار ہے۔ پتلی گروں کے پاس لوک خزانوں سے لئے ہوئے خوب صورت قصّے ہوتے تھے۔ جنہیں وہ بڑی چرب زبانی سے بیان کرتے تھے اور ساتھ ساتھ پُتلیوں کے ذریعے ان واقعات کو پیش بھی کرتے جاتے تھے۔ لورکا کے لئے پُتلی گھر کتنا اہم تھا اس کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ اس کے کچھ ڈراموں میں یہ طے کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ یہ پُتلیوں کا کھیل ہے یا انسانی کرداروں کو اُسے پتلیوں کی طرح پیش کرنا ہے مثلاً Billy Club Puppets میں جب بوڑھے امیر۔ کرسٹوبل کو جس نے ایک خوب صورت غریب لڑکی سے شادی کی ہے۔ اُٹھایا جاتا ہے۔ تو اُس میں سے عجیب عجیب آوازیں گونجتی ہیں اور جب وہ مرتا ہے تو اس کا پیٹ پھٹ جاتا ہے اور اس میں سے بٹن نکلنے لگتے ہیں اور برادا باہر آنے لگتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ لورکا کو شوخ رنگوں سے زندگی سے بھرپور گیتوں اور ناچوں سے بھی بہت دلچسپی تھی Shoemaker's Prodigal Wife میں کرداروں کے

نام یہ ہیں۔ سُرخ پڑوسی۔ کاسنی پڑوسی، سیاہ پڑوسی، سبز پڑوسی۔ یہ ہماری "اندر سبھا" اور نوٹنکیوں کی سبز پری اور سُرخ پری کی قسم کے کردار ہیں۔

لوک گیت۔ پتلی گھر اور عوامی رقص۔ ان سب کو ملا کر لورکا نے ایک ممتاز اور منفرد اندلسی ڈرامہ تخلیق کیا۔ اور اس میں آہنگ عوامی دھنوں سے پیدا کیا۔ اس طرح یہ ڈرامہ ایک شعری ڈرامہ بن جاتا ہے۔ ایسا شعری ڈرامہ جس میں مختلف اور متنوع اجزا، ایک خوب صورت اکائی میں گھل مل جاتے ہیں۔ روایت کے اس تخلیقی استعمال پر تبصرہ کرتے ہوئے اس کے بھائی فرانسسکو گارسیا لورکا نے اس کے ڈراموں کے دیباچے میں اس کے فن کا موازنہ بنوانتے کے فن سے کیا ہے۔ بنوانتے جسے ۱۹۲۲ء کا ادب کا نوبل پرائز ملا تھا۔ وہ لکھتا ہے۔

"بنوانتے میں بحیثیت مصنف بڑی اعلیٰ صلاحیتیں ہیں۔ لیکن جو ڈرامہ وہ تخلیق کرتا ہے وہ غیر شاعرانہ ہے۔ اس میں قومی تھیٹر والی کوئی بات نہیں۔ اور اس کے موضوعات میں گہرائی نہیں ہے۔"

اس کا تھیٹر Manners کا تھیٹر ہے۔ گویا عظیم فن جو فن کار کے رگ و ریشے میں رچا بسا ہو صرف اسی وقت پیدا ہو سکتا ہے جب وہ اپنی دھرتی میں کسی بُوٹے کی طرح پیوست ہو۔ عظیم فن زمین کی کوکھ سے جنم لیتا ہے جس زمین سے آدمی کا خمیر اُٹھا ہے اسی سے اس کا فن پیدا ہوتا اور لورکا نے بڑی خوب صُورتی سے یہ کر دکھایا ہے۔ جس فن کی جڑیں زمین میں نہ ہوں وہ غُبارے کی طرح ہوا کے رحم و کرم پر رہتا ہے۔ اس میں کوئی وزن نہیں ہوتا کوئی پختگی نہیں ہوتی، بالکل ایسے ہی جیسے اُئینسکو کے "ایمیڈی" میں زندگی پہلے ایک دیو قامت لاش بن جاتی ہے اور پھر اتنی پھیلتی ہے کہ کھڑکیوں دروازوں کو توڑتی ہوئی سڑک اور چوراہے کو تھوڑ پھوڑ کر پھلجڑی بن کر فضا میں تحلیل ہو جاتی ہے۔

لورکا کا تھیٹر عوامی تھیٹر ہے۔ Yerma کی افتتاحی تقریب میں لورکا نے تھیٹر کے بارے میں بہت اہم باتیں کی ہیں۔ اُس کا خیال ہے کہ فنکار کو مداح سرائی کی نہیں تنقید کی ضرورت ہے۔

"فن کار کی رُوح اس تقاضہ اور تلاش سے جلا پاتی ہے جس کی بنیاد

ناقدانہ عقیدت پر ہو۔ بے معنی مدح اُسے کمزور کر دیتی ہے۔ تباہ کر دیتی ہے۔ تھیٹر بڑے پُر فریب نعمہ نوازوں سے بھرا پڑا ہے جن پر بڑے پھول نچھاور کئے جاتے ہیں اور لوگ اُن سے خوش ہوتے ہیں اور جھوٹے جذبات اور سطحی مکالموں پر داد دیتے ہیں۔ لیکن ڈرامہ نویس شاعر جو خود کو ضائع ہونے سے بچانا چاہتا ہے۔ اس کی نظر سے کھلے کھیت اور ان میں کھلتے ہوئے جنگلی گلاب صبح دم شبنم آلود کھیت جہاں کسان محنت کرتے ہیں اور وہ کبوتر جسے کسی انجانے شکاری نے زخمی کر دیا ہے اور جو جھاڑیوں کے درمیان دم توڑ رہا ہے اور جس کی چیخیں کوئی نہیں سنتا، اوجھل نہیں ہونے چاہئیں۔

آگے چل کر وہ کہتا ہے کہ بحیثیت تھیٹر کے ایک پرستار کے اس کا خیال ہے کہ

"کسی بھی ملک کی سربلندی کے لئے سب سے زیادہ مفید اور کارگر ذریعہ تھیٹر ہے۔ یہ ایک بیرومیٹر ہے جو اس کے عروج و زوال کو ظاہر کرتا ہے تھیٹر اپنی ہر صورت میں۔ المیہ سے لے کر رنگا رنگ کھیلوں تک۔ اگر اس میں حس ہے۔ اگر اس کی سمت متعین ہے تو چند برسوں میں لوگوں کی ذہنیت بدل سکتا ہے۔ اور ایک زوال شدہ تھیٹر جس میں پروں کی جگہ کھُر نکل آتے ہوں۔ پوری قوم کو بے حس بنا سکتا ہے۔ اس کے ذوق کو تباہ کر سکتا ہے۔

"تھیٹر آنسوؤں اور قہقہوں کا ایک مکتب ہے۔ ایک ایسا سٹیج ہے۔ جہاں سے لوگ آزادی کے ساتھ عمل و کردار کے فرسودہ اور منافقانہ معیاروں کی قلعی کھول سکتے ہیں اور جیتی جاگتی تصویروں کے ذریعے انسانی جذبات و احساسات کی صحیح شکل دکھا سکتے ہیں۔

"وہ قوم جو اپنے تھیٹر کی مدد نہیں کرتی۔ اس کی حوصلہ افزائی نہیں کرتی۔ مردہ نہیں ہوتی۔ بلکہ مر رہی ہوتی ہے بالکل ایسے ہی جیسے وہ تھیٹر جس کا ہاتھ معاشرے کی نبض پر۔ تاریخ کی نبض پر نہ ہو۔ جو اس کے عوام کا ڈرامہ نہ ہو اور جو قوم کے خدوخال کو۔ اس کی روح کو اس کے آنسوؤں اور

قہقہوں میں جذب نہ کر سکے۔ اسے تھیٹر کہلانے کا کوئی حق نہیں۔ وہ محض
ایک تفریح گاہ ہے جہاں وہ خوف ناک کھیل کھیلا جاتا ہے جسے وقت کشی
کہتے ہیں۔"

یہ لورکا کے تھیٹر کے متعلق نظریات ہیں۔ انہی نظریات کے تحت اس نے La Barraca
تھیٹر کی ذمہ داری قبول کی جو سپین میں Republic کے دور میں ۱۹۳۱ء سے ۱۹۳۴ء
تک بہت مصروف اور مقبول رہا۔ یہ ایک تجرباتی تھیٹر تھا جو گاؤں گاؤں جا کر
عام لوگوں کو ان کے حالات کے مطابق اور ان کی دلچسپی کے ڈرامے دکھاتا تھا۔ وہ سٹیج
اور آڈیٹوریم کے فرق کو مٹانا چاہتا تھا۔ وہ چاہتا تھا کہ ناظر، منظر اور کردار سب ایک
ہو جائیں۔ ایک اور انٹرویو میں جو اس کی موت کے بعد چھپا اس نے انکشاف
کیا کہ اس کے ذہن میں نئے نئے خیالات کا ہجوم ہے۔ شاعری کے چھ دیوان اور تین
ڈرامے طباعت کے لئے تیار ہیں۔ ان میں سے ایک اندلسی ڈرامہ تھا جس کا منظر
غرناطہ میں رکھا گیا تھا اور دوسرا ایک سماجی ڈرامہ تھا جس میں نہ صرف ناظرین بلکہ
گلی کے لوگ بھی شامل ہو جاتے تھے۔ ایک زبردست انقلاب بھڑک اٹھتا تھا
اور تھیٹر پر جبری قبضہ کر لیا جاتا تھا۔ اس انقلابی تھیٹر کی ایک جھلک Billy Club
Puppets میں بھی ہے۔ اس میں اناؤنسر کا کردار مچھر کی شکل میں
پیش کیا گیا ہے اور لورکا خود سٹیج پر اناؤنسر بن کر آتا ہے اور کہتا ہے۔

"میری کمپنی اور میں ابھی ابھی بورژوا تھیٹر سے آئے ہیں۔ اس
تھیٹر سے جو نوابوں اور رئیسوں کا تھیٹر ہے۔ یہ سونے اور کرسٹل کا
تھیٹر ہے جس میں لوگ سونے کے لئے آتے ہیں اور جہاں عورتیں
بھی سو جاتی ہیں۔ میری کمپنی اور میں وہاں قیدی تھے۔ آپ سمجھ
نہیں پائیں گے کہ ہم کتنے اداس تھے۔ لیکن ایک دن سوراخ سے میں
نے دیکھا کہ ایک ستارہ ٹمٹما رہا ہے۔ جیسے ایک تازہ پھول جو روشنی میں
دمک رہا ہو میں نے آنکھیں پھاڑ کر دیکھا۔ دور ستارے کے نیچے خراماں
خراماں مچلتے ہوئے لہروں کو کاٹتا ہوا جہاز اور کھلکھلاتا ہو وسیع دریا۔
پھر۔ ہاہاہا۔ میں نے اپنے دوستوں کو اُس کے بارے میں بتایا۔ اور

ہم کھیتوں کی سمت بھاگے سیدھے سادھے لوگوں کی تلاش میں تاکہ
ہم انہیں وہ چیزیں دکھا سکیں. نہایت چھوٹی چھوٹی. اس دُنیا کی
معمولی چیزیں. سیاہ پہاڑوں پر سبز چاند کے نیچے. ساحلِ سمندر پر
گلابی چاند کے نیچے. "

اسی طرح " Shoemaker Prodigal Wife " میں مصنف خود سٹیج
پر آتا ہے. وہ ابھی تعارفی کلمات ہی کہہ رہا ہے کہ پسِ پردہ موچی کی بیوی کی آواز آتی
ہے. " میں باہر آنا چاہتی ہوں." وہ کہتا ہے. " میں تقریر مختصر کر رہا ہوں. صبر کرو." وہ
پھر آواز دیتی ہے. " میں آنا چاہتی ہوں." وہ کچھ دیر بعد آنے کو کہتا ہے تو گلی میں
سے جھگڑتے ہوئے لوگوں کی آوازیں آتی ہیں اور پھر وہ ناظرین سے مخاطب ہو کر
سلام کرتا ہے. اس کے بعد وہ اپنا ہیٹ اتارتا ہے اور اس کے اندر سے سبز روشنی
نکلنے لگتی ہے، مصنف اُسے اُلٹتا ہے اور اس میں سے پانی کا ایک فوارہ اُبل پڑتا
ہے. مصنف کچھ پریشان سا ہو کر بڑے طنزیہ انداز میں کہتا ہے " معاف کیجئے " اور
سٹیج سے چلا جاتا ہے.

وہ ناظرین کے ساتھ ہر طرح کی مانوسیت اور بے تکلفی پیدا کرنا چاہتا ہے. لوگ
اگر بازی گری سے خوش ہوتے ہیں تو بازی گری کو بھی تھیٹر بنایا جا سکتا ہے. مگر وہ
تھیٹر کو کبھی بازی گری نہیں بنائے گا. کیونکہ اس کا نظریہ تھا کہ لوگوں کی تربیت کی
جا سکتی ہے اور یہ کہ فن کاروں کو مستند اور ذمہ دار رائے کے ذریعے ان کا مقام
دیا سکتا ہے. فن کا وقار بہر حال قائم رہنا چاہیئے. " یرما " کی افتتاحی تقریر (
اس کا خیال تھا کہ

" فن برائے فن کا تصور بہت بھیانک ہوتا اگر خوش قسمتی سے یہ اتنا
مضحکہ خیز نہ ہوتا. "

ڈرامہ کے متعلق اس کا نظریہ یہ تھا کہ

" ڈرامہ نگاروں کو لوگوں کے ساتھ مل کر ہنسنا اور رونا چاہیئے. شاخِ گل
پھینک کر ہمیں کمر کمر مٹی میں دھنس جانا چاہیئے تاکہ ہم اُن کی مدد کر
سکیں جو گلوں کی متلاشی ہیں.

وہ لوگوں کے قریب آنا چاہتا تھا اور اسی لئے اس نے تھیٹر کے دروازے پر دستک دی اور اپنی تمام صلاحیتیں تھیٹر کے لئے وقف کر دیں۔ وہ فن برائے فن کے خلاف تھا۔ اسی طرح وہ علم برائے علم کے بھی خلاف تھا۔ Dona Rosita میں مسٹر ایکس جیلوجیٹیکل اکانمی کا پروفیسر ہے یہ سمجھتا ہے کہ پھولوں کی آبیاری کرنے والے شخص سے اس کے لئے گفتگو ممکن نہیں۔ وہ اصطلاحوں کی زبان میں احمقانہ گفتگو کرتا ہے۔ اسی طرح وہ محض خیال انگیزی کے بھی خلاف ہے Billy Club PUPPETS میں نامراد عاشق کہتا ہے "میں یہاں سے چلا گیا تھا۔ میں سوچتا تھا کہ دنیا ایک ایسی جگہ ہے جہاں ہر وقت گھنگھرو بجتے ہیں۔ جہاں سڑک کے کنارے کنارے سفید سرائیں ہیں۔ جن میں نیلی آنکھوں اور سنہرے بالوں والی دوشیزائیں ہیں جو اپنی آستینیں کہنیوں کے اوپر تک چڑھائے رکھتی ہیں ۔ لیکن ایسا کچھ نہیں۔ سب بے رنگ ۔ بے مزہ ہے۔" لورکا کے لئے حقیقت اور افسانہ جب ایک دوسرے میں گھل مل جائیں تو وہی زندگی ہے۔ وہی فن ہے۔ مصنوعی زندگی میں نہ حقیقت ہوتی ہے نہ فینٹیسی۔

عوامی تھیٹر کی یہی تڑپ تھی جو اس کی موت کا باعث بنی۔ خانہ جنگی کے دوران سپین میں فن اور سیاست کچھ اس طرح خلط ملط ہو گئے تھے کہ فن کار کے لئے محض فن کار ہونا ناممکن ہو گیا تھا۔ اسے کسی نہ کسی دھڑے سے جوڑ دیا جاتا تھا لیکن وہ دھڑوں کا شاعر نہیں تھا۔ وہ انسانیت کا شاعر تھا۔ اپنی زندگی میں اس کے ہر قسم کے لوگوں سے اچھے مراسم تھے۔ اور شاید یہی معصومیت ۔ دوسروں پر اعتماد کی یہی عادت اس کے لیے مہلک ثابت ہوئی۔ اس نے واضح طور پر کہا۔ "میں کبھی سیاست میں نہیں آؤں گا۔ کبھی نہیں۔ سب شاعروں کی طرح میں انقلابی ہوں۔ لیکن سیاست دان ہرگز نہیں۔" تاہم اس کی ہمدردیاں غریبوں کے ساتھ تھیں اور اپنی معصومیت میں اس نے انہیں چھپانے کی کوشش بھی نہیں کی۔ اسے یقین تھا کہ وہ شاعر ہے اور شاعروں کو کوئی قتل نہیں کرتا۔ شاید وہ اچھے وقت تھے۔ لورکا کے انجام کے بعد جیسے سپین میں فاشزم کی پہلی ہی رونما کرے گئی۔ اب کم شاعروں کو ایسی خوش فہمی رہی ہو گی وہ تو عام لوگوں کی بات کرتا تھا۔ موچی۔ درزی، نائی، گڈریئے، کسان، غریب عام

لوگ اس کے ڈراموں کے کردار ہیں۔ جہاں اس نے بڑے گھرانوں کی تصویر کھینچی ہے وہاں بھی موضوع غربت ہی ہے۔ جیسے Dona Rosita میں۔ یا پھر مظلوموں کا ایک اور طبقہ اس کا موضوع ہے Bernarda Alba کے تمام کردار نسوانی ہیں۔ یہاں عورت مظلومیت، مایوسی اور گھٹن کی علامت بن کر سامنے آتی ہے۔ مظلومیت ہی دراصل لورکا کا موضوع ہے۔ ایک اخبار کو انٹرویو دیتے ہوئے اس نے وضاحت سے کہا :۔

"جب تک دُنیا میں اقتصادی بے انصافی ہے۔ دُنیا واضح طور پر سوچنے کے قابل نہیں ہو سکتی۔ یہ مجھے یوں نظر آتا ہے۔ دو آدمی دریا کے کنارے جا رہے ہیں ان میں سے ایک امیر ہے اور دوسرا غریب ایک کا پیٹ بھرا ہوا ہے اور دوسرے کی جماہیوں سے فضا میں بدبو پھیل رہی ہے۔ اور امیر آدمی کہتا ہے کیسی خوب صورت چھوٹی سی کشتی دور دریا میں چل رہی ہے۔ یہاں کنارے پر دیکھو کیسے خوبصورت پھول کھلے ہیں، اور غریب گلا کرتا ہے۔ میں بھوکا ہوں۔ مجھے کچھ دکھائی نہیں دیتا۔ مجھے بھوک لگی ہے۔ سخت بھوک، بے شک، جس دن بھوک ختم ہو جائے گی اس دن دُنیا میں ایک زبردست دھماکہ ہوگا جیسا کہ پہلے کبھی نہیں ہوا۔ ہم اِس خوشی کا تصور بھی نہیں کر سکتے جو اس عظیم انقلاب سے پھوٹ پڑے گی۔

یہی اقتصادی اور سماجی ناہمواری اس کے ڈراموں کا موضوع بنتی ہے۔ غریب دوشیزائیں عمر رسیدہ امیروں سے بیاہ دی جاتی ہیں۔ لڑکیاں گھر میں پڑی پڑی بوڑھی ہو جاتی ہیں کہ اُن کی حیثیت کے مرد نہیں ملتے۔ امیروں کے بیٹے استادوں کے ساتھ بدتمیزی کرتے ہیں، ان کا مذاق اڑاتے ہیں ذلت آمیز حرکتیں کرتے ہیں۔ اسی طرح اس نے خانہ بدوشوں کو ایک نظم میں زندگی کے سرچشموں کی علامت بنایا۔ وہ زندگی جس سے آنسو اور قہقہے پیدا ہوتے ہیں۔ یہ ایک Ballad ہے جس میں بیان کیا گیا ہے کہ کس طرح سول گارڈز کے ایک دستہ نے شہر کے مضافات سے اس گندگی کو ختم کرنے کے لئے جو تہذیب کے چہرے پر ایک کلنک ہے۔ خانہ بدوشوں

کی ایک بستی پر حملہ کر کے اسے تہس نہس کر دیا۔ یہاں سول گارڈز کو تہذیب کی استبدادی قوت کے طور پر دکھایا گیا ہے۔ ایک "غیرت مند" شہری نے سول گارڈز کی بے حرمتی کرنے پر لورکا کے خلاف عدالت میں مقدمہ کر دیا۔ لورکا نے بار بار کہا۔

"میں ہمیشہ ان کا طرفدار رہوں گا جن کے پاس کچھ نہیں۔ جن کو اپنی بے مائگی کے سکون میں بھی رہنے نہیں دیا جاتا ہے۔ ہم — اور ہم سے میری مراد ہے وہ سب جو دانش ور ہیں۔ جنہوں نے متوسط خوشحال گھرانوں میں تعلیم پائی ہے۔ ہم سے قربانیاں مانگی جا رہی ہیں۔ ہمیں یہ چیلنج قبول کرنا چاہیئے۔"

لورکا خود کبھی سیاست میں ملوث نہیں ہوا۔ لیکن وہ انسانیت کی بات کرتا تھا۔ انصاف کی بات کرتا تھا۔ اور تہذیب کے علمبرداروں کو یہ برداشت نہ تھا۔ وہ تو سپین کے تمام مارے جانے والوں کا مرثیہ لکھنا چاہتا تھا۔ سب کا — سیاست اور دھڑے بندی سے الگ ہو کر۔ لیکن فاشسٹ سپین کو رومن کیتھولسزم کا قلعہ سمجھتے تھے۔ ان کا پروپیگنڈا تھا کہ سپین کو خدا نے مذہب کی مشعل برداری کے لئے چن لیا ہے اور وہ ایک بے دین دنیا میں عیسائی اقدار کا پاسبان ہے۔ ان کے ایک ترجمان نے لکھا۔ "جو کسی لبرل امیدوار کے لئے ووٹ دیتا ہے وہ کتنے بڑے گناہ کا مرتکب ہوتا ہے۔ مہلک گناہ کا۔" چنانچہ لورکا کو سزا دینے کے لئے جواز پیدا کئے گئے۔ یہ افواہ اُڑائی گئی کہ " Jersey " کے علاقے میں بن وانتے کو — جو صحیح العقیدہ عیسائی تھا۔ قتل کر دیا گیا۔ حالانکہ وہ لورکا کی موت کے بتیس سال بعد تک زندہ رہا۔ یہ بھی خبر اُڑائی گئی کہ لورکا کے ڈرامے Blood Wedding کو سیاسی مقاصد کے لئے استعمال کیا گیا اور اُسے Dynamite Wedding کے نام سے غرناطہ کے مزدوروں کے کلب میں دکھایا گیا۔ آخر کار بہت پُراسرار حالات میں اُسے مار دیا گیا۔ وہ جو غرناطہ کے لئے ہنستا تھا اور اسی کے لئے روتا تھا وہ غرناطہ میں ایسا گم ہوا کہ آج کہیں اس کی قبر کا نشان نہیں۔ اس کا مدفن غرناطہ ہے۔ ایک نقاد نے کہا کہ اسے ایک سوچ نے قتل کیا ہے۔ ایک ذہنی رویّے نے آگے چل کر وہ لکھتا ہے۔" جب ہم سوچتے ہیں کہ لورکا کی نسل کتنی مردم خیز اور

باصلاحیت تھی تو آج کے سپین کی حالت دیکھ کر دُکھ ہوتا ہے۔ جہاں قاتل سرکاری عہدوں پر متمکن ہیں اور مفکر اور فن کار ظلم کا شکار ہیں اور پکاسو کی نمائش کو سر پھرے لوگ یسوع مسیح کے نام پر تباہ کر دیتے ہیں۔ خود لورکا کے ڈراموں کو اسی طرح ہلڑ مچا کر خراب کیا گیا Yerma کو اخلاق سوز۔ غیر کیتھولک اور سپین کے مسائل سے غیر متعلق کہہ کر اور سیاسی نعرے لگا کر ہنگاموں سے خراب کیا گیا۔ لورکا کا قتل دراصل سپین میں فن کا قتل تھا کیونکہ اس کے بعد سپین کوئی عظیم فنی تخلیق نہیں کر سکا۔ بالکل اسی طرح جیسے کلیسائی عدالت نے گیلیلیو کی سائنسی تحقیقات کو رد کر کے بقول برٹرینڈرسل اٹلی میں سائنسی تحقیقات کے امکانات کو ختم کر دیا تھا۔

لورکا نے جس زمین سے خود کو وابستہ رکھا اسی میں وہ گم ہو گیا۔ آدمی اور زمین کا رشتہ خون کا رشتہ ہے اور خون لورکا کے ڈراموں کی ایک بنیادی علامت ہے۔ ایک کردار ہے۔ ایسا کردار جو پس پردہ کام کرتا ہے لیکن جس کے وجود کا احساس مستقل سٹیج پر منڈلاتا رہتا ہے۔ کبھی کبھی اس میں اتنی شدت آجاتی ہے کہ سٹیج پر حشر برپا ہو جاتا ہے اور سینوں میں دل اس زور سے دھڑکتا ہے کہ جیسے ابھی ٹوٹ کر گر پڑے گا یا یکدم خاموش ہو جائے گا۔ خون جب فعال ہو۔ تخلیقی ہو۔ تو اُس کی ٹھوس شکل اولاد ہے اور اس کا ذریعہ مرد اور عورت کا رشتہ ہے، لیکن خون کا یہ رشتہ ایک اور بندھن میں بھی جکڑا ہوا ہے وہ ہے سماج کا بندھن، رسم و رواج کا بندھن۔ ایک طرف زورِ فطرت ہے اور دوسری طرف سماجی ادارے لورکا کے ہاں المیہ ان کے ٹکراؤ سے پیدا ہوتا ہے۔ بچہ کی علامت جدید مغربی ادب میں کم و بیش ایک Archetype بن گئی ہے۔ سٹرنڈبرگ کے Dance of Death سے لے کر ایلبی کے Who s Afraid of Virginia Woolf تک یہی علامت کارفرما ہے یعنی جب عملی زندگی میں ذات کا ارتقاء اولاد کی شکل میں ممکن نہ ہو تو مفروضوں کی حیثیت میں لفظوں کے ذریعہ افسانوی اولاد کی تخلیق کی جاتی ہے Dance of Death اور Who's Afraid of Virginia Woolf دونوں میں بے اولاد جوڑے فرضی بیٹا پیدا کر لیتے ہیں۔ ایلیٹ کے یہاں یہ بھی ممکن نہیں اور اس کا ویسٹ لینڈ ویسٹ لینڈ ہی رہتا ہے۔ ان حوالوں کو ذہن میں رکھا جائے تو بانجھ پن محض ایک خاندانی

مسئلہ کی علامت نہیں رہتا۔ یہ پوری تہذیب کے بانجھ پن کا مظہر بن جاتا ہے چنانچہ Yerma میں خیالی بیٹے کا تصور شروع سے سٹیج پر منڈلانے لگتا ہے۔ یرما جو ہیروئن کا نام ہے خود اس کے معنی بانجھ ہیں۔ اسی طرح Dona Rosita اور Bernarda Albla اور دوسرے ڈراموں میں یہ ہیولا ذہن پر چھایا رہتا ہے Bernarda Alba میں تو بوڑھی سٹھیائی ہوئی نانی بھی بچوں کی تمنا کرتی ہے اپنے بچوں کی اور اس طرح دیرینہ بانجھ پن کی علامت بن جاتی ہے۔ اسی طرح Dona Rosita ، میں وقت کا انسانی پہلو سامنے آتا ہے۔ وہاں وقت کا احساس بچوں کے پیدا ہونے اور ان کے بڑے ہونے سے لگایا جاتا ہے لیکن 'Spinster' یں وقت رک گیا ہے اور اس طرح یہ اسی کھوکھلے پن کی علامت بن جاتی ہے جو ایلیٹ کے Hollowmen میں ہے۔ لورکا جو خود کو ہسپانوی سے پہلے یورپی سمجھتا ہے اس کے ہاں بنیادی المیہ تہذیب مغرب کا زوال ہے اور اس زوال کے سبب تخلیقی قوتیں تخریبی عمل کی مرتکب ہو جاتی ہیں جیسے ایلیٹ کے ویسٹ لینڈ میں بارش زرخیزی کے بجائے موت کی علامت بن جاتی ہے۔ اسی طرح جب Rosita اپنا گھر چھوڑنے لگتی ہے تو بارش ہونے لگتی ہے اور اس کی محرومی اور ذلت کو ڈھانپ لیتی ہے کیونکہ اب محلے والے اس کی روانگی کو دیکھ نہیں سکتے۔ یہ زوالِ تہذیبِ مغرب کا وہ المیہ ہے جسے لورکا ہسپانوی نظر سے دیکھتا ہے۔ وہ ہسپانوی نظر جس میں اب بھی خون کی گرمی جھلکتی ہے۔ یہ وہ تمازت ہے جو اسے عرب ورثہ سے ملی ہے اور جس کی وجہ سے سپین۔ خصوصاً غرناطہ اور اندلس، مشرق اور مغرب کے درمیان اہم کڑی بن جاتے ہیں۔ ان اندلسیوں کا خون اتنا گرم ہے کہ اُبل اُبل پڑتا ہے اور بار بار اندلس کی سرزمین اس سے سُرخ ہو جاتی ہے۔ یہ خون جب محبت بنتا ہے تو روایات کو توڑ دیتا ہے اور جب انتقام بنتا ہے تو خاندان کا صفایا کر دیتا ہے اسی تضاد سے وہ جذبہ پیدا ہوتا ہے جسے غیرت کہتے ہیں۔ غیرت ایک طرف خون کے تقاضوں کے تحت نعرۂ بغاوت بنتی ہے تو دوسری طرف خاندانی وقار کے نام پر رسم و رواج کی نگہبان ہو جاتی ہے۔ بے اولاد عورت اپنے عہد کی پابند ہے اس لئے کہ اگر شوہر سے اولاد نہیں ملتی تو وہ بد عہدی کا الزام بھی لینا نہیں چاہتی۔

''یرما''، روزیٹا۔ موچی کی بیوی۔ سب الفائے عہد کی اسیر ہیں۔ لورکا دنیا کا ایک مادرانہ تصور
لیے ہے چلا ہے۔ ایک ایسے نظام کا تصور جو عملی طور پر مر چکا ہے اور عورت جس کی تخلیقی قوتوں
کی علامت ہے اور جسے نئے نظام نے بے بس ولاچار کر دیا ہے۔ انسان کی مثبت
فعال قوتیں اقتصادی، سماجی اور سیاسی گھٹن کا شکار ہو گئی ہیں۔ اس علامت میں لورکا
نے انسان کے استحصال کی جیتی جاگتی اور جامع تصویر پیش کی ہے۔ عورت ایک ایسی
قوت ہے جو ہر لحاظ سے مظلوم ومجبور ہے۔ لیکن اس کے باوجود اس کی خاموشی میں
زہر ہے اور اس کی لاچار نگاہوں میں طوفان ہیں جو لاوے کی طرح کبھی بھی پھٹ
سکتے ہیں۔

یہی خون جب رُک جائے۔ جب اس کا تخلیقی عمل ناممکن بنا دیا جائے تو گندہ ہو
جاتا ہے اور زہر بن جاتا ہے۔ رُکی ہوئی زندگی کا یہ زہر یا تو اندر ہی اندر زندگی کو گھن کی طرح
کھا جاتا ہے یا کسی بیماری یا وبا کی طرح دوسروں کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے۔
پرلیپلن اسی فسادِ خون کا شکار ہوتا ہے اور اپنی بیوی کی جوان اُمنگوں پر اپنی زندگی قربان
کر دیتا ہے۔ یہی خون آہستہ آہستہ مُرجھاتے ہوئے پھول کی طرح روزیٹا اور اس کھیل
کے دوسرے کرداروں کو سسک سسک کر مرنے پر مجبور کر دیتا ہے۔ یہی خون جب
رُک جائے تو گھر عالی شان محل سے مقبرے میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ Bernarda Alba میں
یہ مقبرہ برنارڈا ایلبا کا مکان ہے جس کے در و دیوار سفید ہیں لیکن جس
کے اندر تاریکی ہے۔ یہ سفیدی اور تاریکی علامتی ہیں Shoemakers
Prodigal Wife میں انہیں واضح کیا گیا ہے جہاں ایک خود کردہ شہر بدر نوجوان
جب واپس لوٹتا ہے تو گھروں کی سفیدی کو دیکھ کر کہتا ہے۔ ''شہر کتنا سفید ہے۔
لگتا ہے ایک دن ہم اپنے اندلسی جسموں پر بھی سفیدی کرنے لگیں گے۔'' ''برنارڈا
ایلبا'' میں رُکی ہوئی زندگی کی دو شکلیں ہیں ایک برنارڈا کی ماں۔ جو بوڑھی ہو گئی ہے
سٹھیا گئی ہے لیکن اب بھی اس میں زندگی کے تڑپ باقی ہے۔ اُسے بند کمروں
میں باندھ باندھ کر رکھا جاتا ہے مگر وہ بار بار باہر نکل آتی ہے۔ دوسری طرف برنارڈا
کی بیٹیاں ہیں جو اندر ہی اندر بجھتی چلی جا رہی ہیں۔ بلکہ اب تو ان میں سے تعفن
بھی اُٹھنے لگا ہے۔ خون جب یوں گندہ ہو جائے تو اپنے بیری بن جاتے ہیں۔ جب

ایک مرد اس چار دیواری میں نقب لگانے میں کامیاب ہو جاتا ہے تو بہنیں ایک دوسرے کی رقیب بن جاتی ہیں۔ نفرت اور رقابت کے جذبات انہیں مکروہ بنا دیتے ہیں اور یہ منفی جذبات گندے خون کے ساتھ مل کر سیکنڈل اور فحاشی پیدا کرتے ہیں۔ لڑکیاں اغوا اور جبر و تشدد کے واقعات کو لذت کیشی سے سنتی ہیں ایک روز بازار میں شور اٹھتا ہے۔ ایک کنواری لڑکی نے اپنے ناجائز بچہ کو مار کر گاڑ دیا تھا۔ کتے اس کی لاش نکال لائے ہیں (یہ علامت بعینہٖ ایلیٹ کے ہاں بھی استعمال ہوئی ہے) ہر شخص لڑکی کو لعنت ملامت کر رہا ہے۔ برنارڈا چلاتی ہے کہ اسے سنگسار کر دو۔ اس

کی بیمار ذہنیت یہاں ظاہر   انگارے رکھ دو   پر

ہوتی ہے۔ گناہ کی کہانی میں بھی لذت کشی ہے اور اس کی سزا میں بھی۔ بالکل ایسا ہی لورکا کے ساتھ بھی ہوا جس پر اور الزاموں کے علاوہ ہم جنسیت کا الزام بھی تھا۔ ایک فوجی افسر نے بڑے فخر کے ساتھ ایک ریستوراں میں دعویٰ کیا کہ اس نے ایک بدچلن شخص کو ہلاک کر دیا ہے اس کی پشت پر دو گولیاں ماری ہیں۔

یہ وہ مصنوعی اور مکروہ پاکبازی ہے جس کی علامت برنارڈا ایلبا ہے۔ برنارڈا نے اپنی ایک علیحدہ دُنیا بنالی ہے اور سمجھتی ہے کہ ساری نیکی اچھائی اسی کے گھر میں ہے لیکن باہر کی دنیا مسلسل کھڑکیوں۔ دروازوں سے جھانکتی رہتی ہے اور اس گھر کی مصنوعی اور بظاہر مضبوطی کے پیچھے چھپی ہوئی ناپائیداری کے لئے خطرہ بنی رہتی ہے یہاں تک کہ اُس کے گھر کا سکون ریزہ ریزہ ہو جاتا ہے مگر رسم و رواج کا سہارا لے کر اسے پھر بیٹیوں کی زندہ لاشوں اور مکدر کنوار پنوں پہ دوبارہ تعمیر کر دیا جاتا ہے۔ پہلے یہ خاندان اس لئے سوگ میں تھا کہ اس کا سربراہ مر گیا تھا۔ یہ سوگ آٹھ برس جاری رہنا تھا اس عرصہ میں کوئی بھی لڑکی شادی کے قابل نہ رہتی۔ اب ماں نے اپنی چھوٹی بیٹی کو مار کے اس سوگ کو اور پختہ اور طویل کر دیا ہے۔

یہ گھٹی ہوئی دُنیا اور اس میں اُبلتے ہوئے جذبات کا رُکا ہوا سیلاب جو یا تو انہیں اندر ہی اندر خاکستر کر دے گا یا ایک دم سے بھڑک کر سب کچھ جھلس دے گا۔ اور اس کے چاروں طرف زندگی کے تقاضے جو نہایت غضب ناک اور جذبات انگیز صورتوں میں اس کنوار کوٹھے کے گرد منڈلاتے رہتے ہیں۔ یہ سب لورکا

کے اندلسی تجربہ کا حصہ تھے وہ بچپن سے اُن سے اُلجھتا چلا آرہا تھا اور آخر کار اس سیاسی سماجی اور جذباتی ڈرامہ کو سٹیج پر لانے میں کامیاب ہوگیا تھا۔ برنارڈا ایلبا فاشزم کی کی مکمل علامت ہے۔ یہاں صرف قاعدہ۔ قانون اور رسم و رواج کی بات ہوسکتی ہے۔ انسانی جذبے۔ خواہش، دُکھ، درد اور اُمنگیں یہاں گردن زدنی ہیں۔ یہاں زندگی کی قوتوں کا اظہار صرف جانوروں کے لیئے ہے۔ گھوڑا اگر بے قابو ہونے لگے تو اُسے کھُلے میدان میں چھوڑ دو۔ اس کے لئے نئی گھوڑی کا بندوبست کرو۔ لیکن انسان۔ خواہ اپنی اولاد ہی کیوں نہ ہو۔ اگر وہ زندہ رہنے کی آزادی مانگے تو اسے بند کمروں میں رسیوں میں باندھ کر رکھو۔ پھر بھی اگر وہ قابو میں نہ آئے تو گھر کے نظام کی بقا کے لئے اس کے سلسلۂ حیات کو منقطع کرنا ضروری ہوجاتا ہے۔

لورکا سپین میں جس گھٹن کو محسوس کر رہا تھا اور فاشزم کے جس ہولناک دور کا وہ تصور کر رہا تھا۔ وہ ایک ڈراؤنا خواب بن کر اس کے سامنے تھا۔ کبھی وہ بانجھ عورت تھا۔ کبھی نوبیاہتا دلہن جس کے لئے خون خرابے ہوں اور کبھی ظالم بے رحم ماں۔ اور یہی وہ فاشزم ہے جو بانجھ پن پیدا کرتا ہے۔ ویسٹ لینڈ پیدا کرتا ہے۔ اس خطرے کو صرف لورکا نے ہی نہیں ساری دُنیا نے محسوس کیا اور پورے کرہ ارض سے ہزاروں لوگ انٹرنیشنل بریگیڈ میں شامل ہوکر فاشزم کے خلاف جہاد کرنے سپین میں آگئے ان میں بڑے بڑے ادیب۔ فن کار اور دانشور تھے۔ لیکن یہ سیلاب نہ رُک سکا اور لورکا کی موت کے تین سال کے اندر اندر فاشزم نے یورپ کو جنگ کے شعلوں میں دھکیل دیا اور مغربی تہذیب پر وہ وار کیا کہ اب اس کا پنپنا ناممکن ہوگیا ہے۔ البتہ لورکا نے اس سارے ڈرامے کو کامیابی سے سٹیج پر منتقل کر دیا۔

لورکا لوگوں کی بات نہیں کرتا۔ وہ قسمتوں کی بات کرتا ہے۔ زندگی کی قوتوں کی بات کرتا ہے۔ بلڈ ویڈنگ میں ایک کے سوا کسی کردار کا کوئی نام نہیں ہے۔ وہ سب آفاقی علامتی کردار ہیں۔ اسی طرح یرما میں وہ بیٹا پیدا نہ ہوسکا جو مستقل ذہن پر منڈلاتا رہتا ہے اور جب وہ اپنے شوہر کا گلا گھونٹ دیتی ہے تو چلاتی ہے۔ "میں نے اپنے بیٹے کو مار دیا ہے۔" برنارڈا ایلبا میں سب سے اہم کردار سربراہ خاندان ہے جو مرچکا ہے اور گھر جس کے سوگ میں ہے۔ اس کا سایہ کسی وقت بھی سٹیج کو خالی نہیں چھوڑتا

اسی طرح دوسرے پس پردہ کردار ہیں جیسے نقاب پوش جوان۔ مردہ بچے اور ردہ قوتیں اور شعری علامتیں جو کبھی تتلیاں بن کر کبھی گھوڑوں کی شکل میں دفعتاً سٹیج پر آجاتی ہیں یا اُس پر اُن کا سحر طاری رہتا ہے۔ ان تمام کرداروں کے پس پشت ایک اور کردار بھی ہے جو اس کے ڈرامے میں ہر جگہ موجود ہے۔ وہ ہے زمین۔ غرناطہ۔ اندلس۔ کہیں یہ ٹھوس جانی پہچانی شکل میں سامنے آتا ہے جیسے DONA Rosita میں جہاں خاندانوں کے نام۔ اہم سماجی اور تفریحی مقامات اور مانوس واقعات غرناطہ کا پورا نقشہ آنکھوں کے سامنے پیش کر دیتے ہیں، کہیں یہ محض علامتی حیثیت سے سامنے آتا ہے۔ اُمنڈتے ہوئے خون آشام جذبات بلڈ ویڈنگ اور یرما میں۔ اور رگھٹن۔ بے چارگی اور ظلم برنارڈا ایلیا۔ میں تمثیلی کردار بن کر سامنے آتے ہیں۔ یہ ڈرامے ایک دیومالائی کیفیت پیدا کرتے ہیں جسے لوک ورثے کی مدد سے عوامی سطح پر لایا جاتا ہے اور گیتوں کی مدد سے اس میں ایک ماورائی سحر پیدا کیا جاتا ہے۔ یوں لورکا کے ڈراموں میں ماحول بھی ایک کردار بن جاتا ہے۔ کچھ ایسے ہی جیسے ہارڈی کے ناولوں میں۔

یہی خون جو یہاں اس قدر زہر آلود ہو جاتا ہے نیویارک کی صنعتی دنیا میں ایک اور ہی مسموم شکل میں نظر آتا ہے۔ یہاں ایک نئی مخلوق پیدا ہو رہی ہے جس کی رگوں میں خون کی جگہ پیٹرول گردش کرتا ہے یہ میکانکی دُنیا ہے جس میں انسانوں کے محض خول رہ گئے ہیں۔ یہ لندن برج پر چلنے والے بے روح لوگوں کے بھائی بند ہیں — Hollowmen ہیں۔ اس دُنیا نقشہ لورکا کے شعری مجموعہ "شاعر نیویارک میں" بہت واضح ہے۔ اس کی نظم "شہر کو واپسی" کے چند اقتباسات ملاحظہ ہوں۔

رقموں کے نیچے۔ لطیف خون کا دریا۔

... ...

روزانہ نیویارک میں ذبح کئے جاتے ہیں۔

چالیس لاکھ بطخیں۔

پچاس لاکھ سوئر۔

دو ہزار فاختائیں۔ ایک قریب المرگ انسان کی خوشی کے لئے۔

... ...

یہ دوزخ نہیں۔ بلکہ ایک گلی ہے۔
موت نہیں۔ صرف پھولوں کا کھوکھا۔
مجھے کیڑوں کا گیت سنائی دیتا ہے۔
بچوں کے دل کی تہوں میں

... ...

اور میں خود کو جانوروں اور انبوہ کی خوراک بننے کے لئے پیش کرتا ہوں۔
جن کی چیخوں سے وادی بھر گئی ہے۔
جہاں ہڈسن بہتا ہے۔ جس کا پیٹ تیل سے بھرا ہوا ہے۔

خون جو زہر بن گیا اور خون جو تیل میں تبدیل ہو گیا۔ فن کار کو اس میں کتنی گھٹن محسوس ہوئی۔ اس کا اظہار لورکا نے ایک چھوٹی سی نظم "الوداع" میں کیا ہے۔

اگر میں مر جاؤں۔
برآمدے کو کھلا چھوڑ دینا۔
چھوٹا سا لڑکا نارنگیاں کھا رہا ہے۔
(اپنے برآمدے سے میں اسے دیکھ سکتا ہوں)
کسان فصل کاٹ رہا ہے۔
(اپنے برآمدے سے میں اس کی آواز سن سکتا ہوں)
اگر میں مر جاؤں۔
میرے برآمدے کو کھلا چھوڑ دینا۔

یوں تو لورکا کے کردار بھی زندگی میں ایک بے معنویت محسوس کرتے ہیں جس کا انجام خودکشی یا قتل پر ہوتا ہے۔ لیکن یہ بے معنویت بیکیٹ اور آئینسکو کے ابسرڈ سے مختلف ہے کہ یہاں کوئی مابعد الطبیعاتی یا فلسفیانہ لغویت نہیں ہے۔ بلکہ ٹھوس حقیقی روزمرہ حالات کے سامنے ایک واضح ظالمانہ نظام حیات کے تحت مشکل درپیش مسائل کا ممکن حل نظر نہ آنے کی وجہ سے پیدا ہونے والی بے چارگی ہے۔ اسی طرح لورکا جس ویرانے کی بات کرتا ہے وہ ایلیٹ کا ویسٹ لینڈ نہیں کیونکہ یہ ویرانہ جذباتی، مذہبی، سماجی، خاندانی، سیاسی اور اقتصادی افراتفری اور ناانصافی کا

پیدا کیا ہوا ہے۔ یہ انسان کا مقدر نہیں ہے۔ حالات کا پیدا کیا ہوا ہے۔ یہ صرف ایک ذہنی رویّہ نہیں زندگی کی وہ تلخی ہے جو اس کے ہر گھونٹ میں ڈال دی گئی ہے۔ ایبسرڈ کی بے معنویت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب انسان اپنی اصل سے جدا ہو جائے۔ پھر وہ کھِلتا بھی ہے تو پھُول کی طرح نہیں بلکہ غبارے کی طرح جو ہوا میں معلق رہتا ہے۔ یہ تجربہ اُسے نیویارک میں ہوا جہاں اس کی نظموں کا لہجہ ایبسرڈ سے کچھ قریب نظر آتا ہے۔ اس لئے کہ یہاں وہ اپنی دُنیا میں نہیں ہے مگر اس کی ایک دُنیا ہے تو سہی اور اس صنعتی شہر کی بے رنگ اور بے جان فضا میں بھی وہ " وادی میں گونجتی ہوئی چیخوں کی آواز " سُن لیتا ہے۔ اندلس کی سرزمین پر وہ کبھی بہکی بہکی باتیں نہیں کرتا۔ ایبسرڈ خانماں بربادوں کی زبان ہے ان کی نہیں جو اپنے گھروں کی مٹی میں گندھے ہوئے ہیں۔

لورکا کے ڈراموں میں فینٹسی ٹھوس حقیقت بن کر سامنے آتی ہے اور اس کے برخلاف زندگی۔ اصل روزمرہ زندگی افسانوی بن جاتی ہے۔ لورکا کا نظریہ یہ تھا کہ جینا صرف وہی جانتے ہیں جو خواب دیکھ سکتے ہیں۔ عام لوگ کتنے محنتی کتنے سخت جان ہوتے ہیں۔ کسان زمین کے سینہ کو چیرتا ہے۔ غریب موچی۔ کمہار اور گڈریے زندگی کی مصیبتوں سے ہر لمحہ اُلجھتے رہتے ہیں لیکن اُن کے خواب کتنے خوبصورت کتنے الف لیلوی ہوتے ہیں۔ لوگ سخت حقیقت پسند ہوتے ہیں مگر لوک فن سخت افسانوی ہوتا ہے۔ جو خواب نہیں دیکھ سکتے وہ جی بھی نہیں سکتے۔ حقیقت اور افسانے کا یہ تضاد صرف لوک فن میں حل ہو سکتا ہے۔ لورکا نے یہ گُر پا لیا تھا۔ وہ خوابوں کی دُنیا اور روزمرّہ کا ایک خوبصورت امتزاج پیدا کرنے میں کامیاب ہو گیا۔ کسی فلسفیانہ، نظریاتی یا نفسیاتی بحث میں اُلجھے بغیر وہ یہ بات سمجھ گیا تھا کہ انسان کی زندگی کا فقط ایک حصّہ اس کا شعوری حصّہ ہوتا ہے جس میں روزمرہ کی چھوٹی چھوٹی تلخیاں۔ ناکامیاں، محرومیاں اور عام قسم کی کامرانیاں اور خوشیاں شامل ہوتی ہیں۔ لیکن اس کی زندگی کا کہیں بہت بڑا حصّہ لاشعوری ہوتا ہے جس میں انجانے خطرات۔ بے محل ڈر، اسرار، بامعنی [illegible] احمقانہ اُمیدیں۔ افسانوی اُمنگیں اور ازلی اور ابدی خدشات شامل ہوتے ہیں۔ حقیقت نگاری شعوری تجربہ سے آتی ہے اور افسانوی ادب لاشعوری تقاضوں کی تکمیل ہے۔ یہ تب ہی ممکن ہے جب آدمی آنکھیں کھلی رکھے اور دل کو آزاد چھوڑ

دے۔ یوں فن ایک طرف زندگی کے تجربوں کا حاصل ہے اور دوسری طرف فن کے عظیم ورثہ کی عنایت۔

لورکا نے زندگی کو لوک فن کے حوالے سے پیش کر کے فن کی ایک نئی دنیا آباد کر ڈالی ہے جس میں خون کے تقاضوں کے ساتھ ساتھ دماغ کے تقاضے بھی شامل ہیں۔ جب وہ فنٹسی Fantasy پیدا کرتا ہے تو بالکل بچوں کی سطح پر آجاتا ہے۔ جہاں ایلس ان ونڈر لینڈ Alice in Wonder Land کی طرح ہر چیز قابلِ قبول ہے۔ جہاں کردار سٹیج پر ایسے بھونڈے طریقہ سے روتے ہیں کہ ہنسی آجاتی ہے۔ اور ایسے بھونڈے طریقہ سے ہنستے ہیں کے بیوقوف لگتے ہیں۔ اس طرح لورکا بڑی آسانی سے احساس مغائرت Alienation Effect پیدا کرنے میں کامیاب ہوجاتا ہے۔ وہ اپنی کامیابی اس بات میں سمجھتا تھا کہ کسی سین پر ناظرین طے نہ کر سکیں کہ ہنسیں یا روئیں کہ زندگی میں یوں ہی ہوتا ہے۔ اسی لئے اس ہنسی میں نہ جھجک ہے نہ طنز نہ کوئی کھچاؤ جیسے ایبسرڈسٹ Absurdists کے ہاں ملتا ہے۔ وہ کھل کر ہنستا ہے اس کے فن میں بے ساختگی ہے۔ تصنع نہیں۔ وہ صرف دماغ سے نہیں اپنے پورے وجود سے سوچتا ہے۔ اس کے کردار براہ راست ناظرین سے مخاطب ہوتے ہیں۔ یہ ایک طرح سے سپین' ڈرامائی روایت بھی ہے۔ لیکن جب وہ حقیقت نگاری پر آتا ہے تو اتنی سیدھی سادی اور عام قسم کی باتیں کرتا ہے کہ لوگوں کو یہ باتیں سمجھ نہیں آتیں۔ وہ تفصیلات اس قدر وثوق، ذاتی تجربہ اور مشاہدے سے پیش کرتا ہے کہ وہ بہت سے لوگوں کو بناوٹی لگتی ہیں۔ اس لئے کہ ہم عام طور پر زندگی کو براہ راست سیدھے سادے انداز میں دیکھنے کے عادی نہیں رہے۔ لورکا ایسے تھیٹر کی تلاش میں تھا جہاں لوگ درخت کو دھواں بن کر اڑتے ہوئے دیکھ کر گھبرا نہ جائیں یا جہاں تین مچھلیاں یکلخت تیس۳۰ لاکھ مچھلیاں بن جائیں اور لوگوں کو کوئی اچنبھا نہ ہو (Shoemaker's Prodigal Wife وہ انسانی حواس کی بے حسی کو جھنجوڑنے کے لئے کبھی بالکل ہی سادہ غیر متوقع حقیقت نگاری کا انداز اختیار کرتا ہے اور کبھی بالکل ہی خوابوں کی دنیا میں چلا جاتا ہے اور کبھی یہ دونوں انداز ساتھ ساتھ چلتے رہتے ہیں۔ موسیقی۔ نغمہ اور رقص اس کے خوابوں میں ایک سحر انگیز حقیقت کا رنگ بھر دیتے ہیں۔

لورکا کے ڈرامے بنیادی طور پر شعری اور نغماتی ڈرامے ہیں۔ شعر و نغمہ کو ایک طرف تو اس

نے ناظرین کی دلچسپی کے لئے استعمال کیا ہے اور دوسری طرف ان کی مدد سے انسانی نفسیات
کی انتھاہ گہرائیوں میں اترنے کی کوشش کی ہے۔ اس طرح اس کے فن میں تصنع کے ساتھ
ساتھ ایک بے ساختگی آجاتی ہے۔ ایک طرف وہ اپنی دنیا کے رنگوں میں ڈوبا ہوا ہے اور
دوسری طرف اس نے عظیم فن کاروں سے فن کے متعلق بہت کچھ سیکھا ہے اور اس کی فنی تربیت
میں اوروں کے علاوہ سروانتے Cervantes سے لے کر پرانڈلو Pirandello
تک کے بڑے متنوع اور بہت خوبصورت اور گہرے اثرات نظر آتے ہیں۔

ژاں پال سارتر (۱۹۰۵ء — ۱۹۸۰ء)

سارتر اس عہد کا اگر نمائندہ نہیں تو عظیم دانشور ضرور شمار کیا جاتا ہے۔ اس نے فکر کے ہر شعبہ کو متاثر کیا ہے۔ ایک طرف وہ فلسفی کی حیثیت سے وجودیت کا ممتاز مفکر ہے اور دوسری طرف اس نے بہت کامیاب ڈرامے لکھے ہیں۔ وہ افسانہ نویس، ناول نگار اور شاعر ہے اور اس نے تنقید بھی لکھی ہے۔ پیشہ وارانہ طور پر اس کا تعلق درس و تدریس سے رہا ہے۔ اس کے علاوہ اس نے جنگ مدافعت میں ایک سپاہی کی حیثیت سے بھی اہم کام کیا ہے۔ غرض صحیح معنوں میں سارتر ایک پہلو دار شخصیت کا مالک تھا۔ وہ اس دور کا سب سے زیادہ متنازعہ اور مقبول ادیب ہے۔ یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ اس کی بے پناہ مقبولیت کا سبب اس کا فکر ہے۔ ادب ہے یا شخصیت ہے۔ موجودہ ڈرامہ میں بہر حال اس کا ایک امتیازی مقام ہے۔ سارتر کے فکر کا بنیادی اصول ذمہ دارانہ آزادی کا تصور ہے۔ اس کے مطابق انسان خود اپنے عمل سے زندگی کو بامعنی بناتا ہے۔ بقول اس کے ہر شخص ہر بات کا ذمہ دار ہے اور آزادی خود ایک ذمہ داری ہے۔ جس میں بہت دکھ ہیں۔ سارتر کے نزدیک خیال کبھی مجرد نہیں ہوتا۔ بلکہ عمل کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ شعور یا اختیار فیصلہ پہ عمل سے ہی معنویت حاصل کرتا ہے۔ مقاصد کو پرکھنے کا معیار نیت نہیں بلکہ عمل اور نتیجہ ہیں۔ چونکہ انسان کلی طور پر ذمہ دار ہے۔ اس لیے کسی فیصلہ پہ پہنچنے کے لئے اسے پوری سوجھ بوجھ سے کام لینا پڑتا ہے ——— اور نتائج کی پوری پوری ذمہ داری قبول کرنی پڑتی ہے شک سے انحراف زندگی کو جعلی بنا دیتا ہے اور وہ مکر و فریب کا شکار ہو جاتی ہے۔ ہر عمل زندگی کا رخ متعین کر سکتا ہے۔ سارتر کا فلسفۂ وجودیت ہنگامی حالات کا فلسفہ ہے۔ جس کو فرانس پر جرمنی کے تسلط کے زمانے میں کامیابی کے ساتھ آزمایا گیا۔

وجودیت زندگی کے اثبات کی دلیل مہیا کرتی ہے سکا فنی اظہار سارتر کا ڈرامہ ہے اس نے ۱۹۴۰ء میں ڈرامے لکھنے شروع کئے۔ جنگ سے پہلے وہ یونیورسٹی میں پروفیسر تھا اور ادبی حلقوں میں بھی اس کا چرچا ہونے لگا تھا۔ اس نے یونانی دیومالا سے خوبصورت استفادے کیے اور خود اپنی منتہا اختراع کی۔ اس نے مخصوص واقعات اور حالات کو ڈرامے کا موضوع بنایا اور اس کی بنیاد نفسیاتی تجزیہ سے زیادہ فکری عوامل پر رکھی۔ اس کا ڈرامہ اس کے فکر کی عملی صورت ہے۔ بلکہ کچھ لوگ تو یہ سمجھتے ہیں کہ اس کا ڈرامہ ہی اس کا فکر ہے۔ یا دوسرے الفاظ میں یوں بھی کہا گیا کہ اس کی فکر ڈرامائی ہے۔

سارتر نے جدید تھیٹر پر کڑی تنقید کی ہے۔ اس کے خیال میں موجودہ مغربی تھیٹر ایک بورژوا ادارہ ہے۔ جس میں ڈرامہ نویس زندگی کو ایک مستقل غیر متبدل حقیقت کے طور پر پیش کرتے ہیں اور انسانوں کی طے شدہ خانہ بندی کر کے یہ دکھاتے ہیں کہ انسان ہمیشہ ایک جیسا رہتا ہے اور کبھی بدل نہیں سکتا۔ سارتر "وابستگی" کا زبردست حامی ہے اور تھیٹر سے بھی ایک ذمہ داری وابستہ ہے کہ وہ ناظرین کی سوچ کو جھنجھوڑے۔ ڈرامے کو ایک تجربہ ہونا چاہیئے جو ناظر کو سوچنے پر مجبور کر دے۔ اس میں وابستگی اور ذاتی ردِ عمل کا ہونا بہت ضروری ہے۔ گو سارتر کو بحیثیت فلسفی تسلیم کرنے میں ابھی کچھ لوگ ہچکچاتے ہیں۔ بطور ڈرامہ نویس اس کی حیثیت ممتاز اور مسلم ہے۔

وجودی ڈراما

سارتر کا ڈراما اس دور کے مخصوص حالات کی پیداوار ہے لیکن یہ نہ دور کی بات کرتا ہے نہ کائنات کی نہ تاریخ کی۔ آج کی ہنگامہ خیز دنیا میں یہ تصورات کچھ الجھ کر رہ گئے ہیں۔ اور روز بروز مبہم ہوتے جا رہے ہیں۔ کسی چیز کی حقیقت کیا ہے یہ سوال بہت ہی پیچیدہ ہو گیا ہے۔ ویسے بھی آج کی دُنیا ٹیکنالوجی کی دنیا ہے جس میں سوچ کے عملی پہلوؤں پر زیادہ زور دیا جاتا ہے۔ سارتر نے موجودہ دور کے تقاضوں کے مطابق ایک نیا عملی فلسفہ دینے کی کوشش کی ہے ایسا فلسفہ جس میں زندگی کی حقائق کو زندگی کے مسائل سے علیٰحدہ رکھ کر نہ دیکھا جائے۔ چونکہ وہ فلسفیانہ موشگافیوں سے حتی الامکان بچنے کی کوشش کرتا ہے اس لیے اس کے نظریۂ وجودیت کو فلسفہ میں ابھی تک کوئی مستند مقام حاصل نہیں ہو سکا۔

آج کی غیر محفوظ دُنیا میں۔ جہاں زندہ رہنا ہی مشکل ہے زندگی کے جواز کے متعلق سوال اٹھانے کی نہ کسی کو فرصت ہے نہ ضرورت۔ اس وقت انسان کی سب سے بڑی ضرورت یہ ہے کہ زندگی کو کسی طرح فعال اور بامعنی بنایا جائے۔ اسی ضرورت کے تحت سارتر نے فلسفہ کی خشک بحثوں کے بجائے تخلیقی ادب کو اپنے نظریات کے اظہار کے لئے لئے منتخب کیا۔

سارتر ایک ادیب ہے جو مجاہد بھی ہے اور سیاست سے بھی براہِ راست متاثر ہے اس کے نزدیک اس وقت فوری مسئلہ زندگی کی حقیقت جاننے کا نہیں بلکہ زندگی سے نمٹنے کا ہے چنانچہ اس نے فلسفیانہ اصطلاحوں کی نسبت تمثیلی کرداروں کے ذریعہ مسائل کے حل تک پہنچنے کی کوشش کی ہے۔ کچھ نقادوں کے خیال میں خود سارتر کے فلسفہ میں ایک

ڈرامائی عنصر ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ ہر لمحہ ہر عمل زندگی کا رخ متعین کر سکتا ہے۔ زندگی گوناگوں مسائل میں الجھی ہوئی ہے لیکن ایک مخصوص حالت میں عمل کا تقاضا فوری فیصلہ کرنا ہوتا ہے اس وقت یہ سوچنے کی فرصت نہیں ہوتی کہ مسائل کی نوعیت کیا ہے۔ ان کا سبب کیا ہے اور کسی ایک عمل کے کیا کیا نتائج ہو سکتے ہیں۔ اس وقت فوری عمل کی ضرورت ہوتی ہے۔ جیسے فرانس پر جرمنی کے قبضہ کے وقت۔ اس بیرونی تسلط کی ہزاروں وجوہات ہو سکتی ہیں تاریخی، سیاسی، اقتصادی، عسکری۔ اس وقت کے پیرس میں رہنے والے ایک حساس ذہن کو اس سے جو کوفت ہو سکتی ہے وہ ظاہر ہے۔ سارتر کے سامنے سوال یہ ہے کہ اس صورت حال کا سامنا کیسے کیا جائے۔ اپنی شکست کو تسلیم کر لیا جائے یا اس کے خلاف جدوجہد کی جائے یہ وقت اسباب وعلل میں جانے کا نہیں بلکہ صورت حال کا صحیح جائزہ لینے اور اس کے مطابق کوئی فیصلہ کرنے کا ہے۔ یہ بحران کی حالت ہے اور اس میں فیصلہ کیسے کیا جائے یہی سارتر کے ڈراموں کا موضوع ہے۔ چنانچہ سارتر کے نزدیک زندگی ایک بحرانی لمحہ میں مرکوز ہو جاتی ہے۔ اس لمحہ میں انسان کے سامنے مختلف امکانات ہوتے ہیں۔ ان میں سے کسی ایک امکان کو انتخاب کر کے اس پر عمل کرنا ہوتا ہے۔ صورتحال نہایت پیچیدہ اور نازک ہے اور فیصلہ کرنا مشکل ہے۔ لیکن صحیح فیصلہ وہی ہو گا جو پوری ذمہ داری سے کیا جائے اور جس کے تمام نتائج کو قبول کیا جائے۔ یعنی سارتر کے نزدیک زندگی کی ایک ایسی مساوات ہے جس میں بے شمار variables ہیں اور Constant صرف ایک ہے۔ یعنی فیصلہ کرنے والا۔ انسان کسی خاص لائحہ عمل کو اختیار کرنے کا پابند نہیں۔ وہ کوئی بھی فیصلہ کر سکتا ہے۔ شرط صرف یہ ہے کہ فیصلہ پورے شعور اور ذمہ داری سے کیا جائے۔ جیسے Dirty Hands میں ہیوگو کا فیصلہ کہ گو اس نے ہوڈرر کو بڑے تذبذب کے عالم میں جذبات کی رو میں قتل کر دیا تھا مگر وہ اسے محض ایک حادثہ قرار دے کر اس سے بری الذمہ نہیں ہو سکتا۔ شعور کے تقاضوں سے انحراف سے ناجائز عمل اور بد اعتمادی پیدا ہوتی ہے سارتر کا ڈرامہ بحرانی ڈرامہ ہے۔ اس کے پیچھے ایک بحرانی فلسفہ کارفرما ہے۔ اس بحران میں صرف اسی صورت میں معنی پیدا کئے جا سکتے ہیں جب انسان اپنے آزاد فیصلے سے اپنے عمل کے ذریعہ اس بحران کو کوئی رخ دے سکے۔ یہ اس کا اپنا فیصلہ ہو گا

گو اس کے اثرات دوسروں پر بھی پڑیں گے۔ لیکن وہ اپنے عمل کا مکمل طور پر ذمہ دار ہوگا۔
سارتر کسی حیلہ بہانے کی گنجائش نہیں چھوڑتا نہ کسی مجبوری کا جواز۔ انسان کی بنیادی حالت
لاعلمی ہے اور اس وجہ سے اُسے زندگی مہمل نظر آتی ہے۔ انسان کا مقدر یہ ہے کہ وہ ایک
ایسی دنیا میں رہ رہا ہے جس کی نہ اُسے ابتدا معلوم ہے نہ انتہا اور اس دنیا میں
اسے اہم فیصلے کرنے پڑتے ہیں۔ اس لیئے لاعلمی ذمہ داری سے بَری ہونے کا جواز نہیں۔
بلکہ یہ تو انسانی زندگی کی ناگزیر حقیقت ہے۔ ارسطو نے اسی لاعلمی کو المیہ کا سبب قرار دیا تھا۔
وہ المیہ جس سے انسان کی عظمت آشکار ہوتی ہے۔ چنانچہ ارسطو کے نزدیک انسان کی زندگی
لاعلمی کے باوجود فیصلے کرنے کی جرأت اور صلاحیت میں ہے۔ اگر لاعلمی کی بنا پر کیئے گئے
کسی فیصلے سے انسان پر مصیبت آتی ہے تو وہ المیہ کا ہیرو ہے جسے ہم ادب سے
سلام کرتے ہیں لیکن اگر یہ مصیبت اس لیئے آتی ہے کہ اس نے فیصلہ جذباتی پن میں یا
جذبۂ انتقام کے تحت کیا ہے تو ہماری نظر میں وہ قابلِ احترام نہیں
رہتا۔ یہ تو ارسطو کی اصطلاحات ہیں۔ سارتر کی زبان میں ہم یوں کہیں گے کہ جس نے فیصلہ
بے سوچے سمجھے یا دوسروں کی ایما پر کیا نہ اس کا عمل معتبر ہے نہ اس کی زندگی حقیقی
The Flies میں ایجستھس بھی قتل کرتا ہے اور اورسٹیز بھی مگر ایجستھس کا عمل
غلط ہے اس لیے کہ جذباتی اور خود غرضانہ ہے نفسیاتی خواہشات کی تسکین اور سلطنت
کے حصول کے لیئے۔ ہے۔ مگر اورسٹیز کا عمل صحیح ہے اس لیئے کہ اس نے یہ عمل پوری
ذمہ داری سے کیا ہے اور پوری صورتِ حال کے پیشِ نظر کیا ہے۔ ایک آزادی کا مثبت
استعمال ہے اور دوسرا منفی۔ اسی طرح نیکروسوف کی آزادی ہے جو صرف دوسروں
کو بے وقوف بنا کر اپنا الّو سیدھا کرنے میں استعمال ہوتی ہے۔

یہ خاص نظریۂ عمل خاص حالات کی پیداوار تھا۔ جس میں کچھ نہ کرنے کے سو
بہانے تھے۔ سارتر نے "جمہوریہ سکوت" میں اس صورتِ حال کو کچھ تفصیل سے بیان کیا
ہے وہ کہتا ہے کہ جرمنی کے تسلط نے فرانسیسیوں کو ہر حق سے محروم کر دیا تھا۔ یہاں
تک کہ بات کرنے پر بھی پابندی تھی۔ لیکن وہ رہزن کو دعا نہیں دے سکتے تھے کہ چوری
کا کھٹکا نہ رہا۔ انہیں روزانہ ذلتیں برداشت کرنی پڑتی تھیں۔ ابلاغِ عامہ کے تمام ذرائع
فرانسیسیوں کی تحقیر کرنے پر لگے ہوئے تھے۔ قید۔ سزائیں۔ جلاوطنی عام تھی۔ آنکھوں کے

سامنے ہر وقت موت ناچتی رہتی تھی۔ اور جب سامنا موت کا ہو تو فلسفے اور اصطلاحیں ذہن میں نہیں آتیں بلکہ فوری سوال یہ ہوتا ہے کہ اس کا کس طرح مقابلہ کیا جائے۔ اس وقت انہیں احساس ہوا کہ موت کا سامنا زندگی کو کتنا حقیقی بنا دیتا ہے۔ موت کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر جو بات کی جائے جو بھی فیصلہ کیا جائے اس میں کتنا وزن ہوتا ہے۔ اس میں کتنی صداقت ہوتی ہے۔ اس وقت وہ سوالات سامنے آئے جو عام حالات میں ذہن میں نہیں آتے۔ موت کے سامنے کوئی بہانہ کوئی جواز کوئی توجیہہ کوئی مجبوری کام نہیں دیتی۔ اس وقت انسان روایتی بندھنوں سے قطعی آزاد ہوتا ہے یہ آزادی تشویش پیدا کرتی ہے اس لیے کہ پوری ذمہ داری فرد پر آپڑتی ہے۔ اس وقت سارتر پر یہ واضح ہوا کہ انسانی زندگی کا راز نفسیاتی الجھنوں میں نہیں بلکہ زندگی کی آزادی میں ہے تحریک مدافعت میں جو اہم تجربے ہوئے ان میں سے ایک یہ تھا کہ انسان تن تنہا کیسے جدوجہد کرتا ہے جب دشمن سر پر مسلط ہو اور محکوم مجبور ہوں تو وہ سپاہیوں کی طرح کھل کر نہیں لڑ سکتے جب اظہار پر پابندی ہو جب جلسہ جلوس کی اجازت نہ ہو تو ہر ایک کو اپنی جنگ تن تنہا لڑنی پڑتی ہے۔ دوسرا تجربہ یہ تھا کہ ظلم کی برداشت مختلف لوگوں میں مختلف ہوتی ہے ہر ایک کے صبر و استقامت کی حد مختلف ہوتی ہے۔ سخت چٹان کی سختی سب کے لیے یکساں نہیں ہوتی۔ کسی ایک شخص کے لیے چٹان کی سختی کا اندازہ اس سے ہوتا ہے کہ وہ کہاں تھک کر بیٹھ جاتا ہے۔ کچھ دو قدم چل کر رک جاتے ہیں کچھ اسے عبور کر جاتے ہیں۔ کچھ راستے میں تھک کر رہ جاتے ہیں۔

Men Without Shadows میں سارتر نے یہ دکھایا ہے کہ پانچ حریت پسند کس طرح موت کا سامنا کرتے ہیں ایک خودکشی کر لیتا ہے۔ ایک اپنے اوپر قابو نہیں رکھ سکتا اور اس کے ساتھی اسے مار دیتے ہیں کہ وہ کہیں خوف سے راز اگل نہ دے۔ باقی تین پوری جرأت کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ لیکن آخر میں انہیں گولی مار دی جاتی ہے۔

عمل کی پختگی احساسِ ذمہ داری سے آتی ہے۔ اور ذمہ داری کا احساس شعور سے ہوتا ہے۔ وہ شعور جو آزادی پیدا کرتی ہے۔ سارتر کا وجودی فلسفہ ذمہ داری کا فلسفہ ہے انسان اپنے عمل کے ذریعہ اپنی زندگی تعمیر کرتا ہے۔ اور اس کی زندگی وہی ہے جو اس کے عمل سے پیدا ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ کچھ نہیں۔ انسان کی ذمہ داری قطعی ہے اور

ہر شخص ہر بات کا ذمہ دار ہے۔ اسی نظریہ کے تحت سارتر نے برٹرینڈرسل کے قائم کیے
ہوئے ویٹ نام کے جنگی جرائم کی تحقیقات کرنے والے ٹریبونل میں شمولیت اختیار
کی تھی۔ اس کا نظریہ تھا کہ دنیا میں کہیں بھی کوئی ظلم ہو رہا ہو ہر شخص اس کا ذمہ دار ہے
اس کا فرض ہے کہ اس کی مخالفت کرے۔ کیونکہ زندگی کی کسی حقیقت کو بھلایا جا سکتا ہے
نہ اسے نظر انداز کیا جا سکتا ہے نہ اس سے دامن بچایا جا سکتا ہے ہر ردِ عمل ایک فیصلہ ہے
اور فیصلہ ذمہ داری عائد کرتا ہے اس لیے تشویش کا باعث ہوتا ہے۔

Respectable Prostitutes میں لزی دکھ اور تشویش سے بچنا چاہتی ہے وہ
کوئی ایسا کام نہیں کرنا چاہتی جسے لوگ غلط سمجھیں۔ وہ آزادی سے فیصلے پر نہیں پہنچ
سکتی اس لیے کہ وہ ذمہ داری قبول کرنے سے ڈرتی ہے چنانچہ وہ دوسروں کے ردِعمل
کو اہمیت دیتی ہے نتیجہ یہ ہے کہ اس کے اپنے وجود کی صداقت ختم ہو جاتی ہے۔ اور
آخر میں وہ صرف ایک داشتہ بن کر رہ جاتی ہے۔ جو صرف دوسروں کے لئے جیتی
ہے۔ سارتر کے نزدیک اپنی زندگی سے گریز اور دوسروں کی زندگی گزارنا ہی فحاشی ہے
Prostitution ہے۔

احساس یا خیال مجرد نہیں ہوتا بلکہ عمل میں ظاہر ہوتا ہے۔ سارتر کے نزدیک محرکات
اور نیات کی کوئی اہمیت نہیں۔ اصل چیز عمل ہے۔ زہر نیک نیتی سے پیا جائے یا غلطی
سے اپنا اثر ضرور کرے گا۔ نتائج و عواقب اعمال کے ہوتے ہیں محرکات و نیات
کے نہیں سوال صرف عمل کا ہے۔ انسان کی فطرت یا صلاحیتوں کا نہیں۔ عمل
ہی فطرت ہے No Exit میں گارسن خود کو یہ تسکین دینا چاہتا ہے کہ وہ
بزدل نہیں ہے وہ ایسا نہیں ہے کہ میدانِ جنگ سے بھاگ جائے۔ وہ صحیح معنوں میں
انسان بننا چاہتا ہے۔ اس کا مقصد حیات بلند ہے۔ وہ بہادر ہے شریف النفس ہے۔
ایسٹیل اس کو تسلی دیتی ہے کہ وہ یقیناً بہادر ہے سخت جان ہے اس کے ہاتھ مضبوط
ہیں۔ اس کی شکل و صورت بزدلوں جیسی نہیں ہے۔ لیکن افسوس یہ ہے کہ جب اپنی
صلاحیتیں ظاہر کرنے کا وقت آیا تو وہ ناکام ہو گیا۔ اس لیے کہ یہ سب جھوٹی تسلیاں
ہیں۔ خود فریبیاں ہیں۔ نہ خد و خال۔ نہ زور و زر اور نہ بلند عزائم کسی انسان کا مقام
متعین کرتے ہیں۔ وہ تو اس کے عمل سے قائم ہوتا ہے۔ اسی طرح Respectable

Prostitute میں فریڈ دعویٰ کرتا ہے کہ اس کا حسب نسب اعلیٰ ہے۔ اس لیے وہ اہم ہے۔ یہ غلط ہے اہمیت اس کی ہے جو وہ کرتا ہے۔ اپنے عمل میں وہ ایک بگڑا ہوا رئیس زادہ۔ عیاش اور مغرور نوجوان ہے جو اپنی غرض کے لیے ہر جھوٹ بول سکتا ہے ہر فریب دے سکتا ہے۔

سارتر کی فلسفیانہ اور تخلیقی کاوشوں کے متعلق چند باتیں بہت اہم ہیں۔ سارتر کے زمانے میں ایبسرڈ کی تحریک نے بہت زور پکڑا۔ سارتر اور ایبسرڈسٹس میں ایک بات مشترک تھی۔ وہ دونوں زندگی کو بے معنی سمجھتے تھے۔ لیکن فرق یہ تھا کہ ایبسرڈسٹس کے نزدیک زندگی کی بے معنویت ایک ایسی حقیقت تھی جس کا کوئی علاج نہیں تھا۔ اُسے صرف جانا اور سمجھا جا سکتا تھا۔ اُسے پیش کیا جا سکتا تھا مگر اس کو بامعنی نہیں بنایا جا سکتا تھا۔ اس کے برعکس سارتر نے وجودی فلسفہ کے ذریعہ سیاق و سباق کی منطق کو دوبارہ زندہ کرنے کی کوشش کی۔ اس نے تسلیم کیا کہ زندگی میں کوئی معنویت نہیں لیکن فرد اپنے عمل کے ذریعہ اس میں معنویت پیدا کر سکتا ہے۔ اگر زندہ رہنا ہے تو یہ ایک فیصلہ ہے۔ اور اگر رہنا ہے تو پھر کس طرح رہنا ہے یہی اہم سوال ہے۔ سارتر کا جواب ہے کہ فرد اپنی پوری ذمہ داری کے ساتھ زندہ رہے Respectable Prostitutes کی لڑکی کی طرح نہیں جو اپنی ہر مصیبت کا سبب ہاتھ میں پڑے ہوئے کنگن کی نحوست کو قرار دیتی ہے۔ سہاروں خوابوں اور مفروضوں سے آزادی حقیقی آزادی ہے اور یہی شعور کی اساس بنتی ہے شعور کی پہلی منزل یہ ہے کہ انسان دنیا میں اپنی حالت سے واقف ہو۔ اور اس کی حالت لاشئیت ہے۔ یعنی بنیادی طور پر انسان کچھ نہیں۔ وہ آزاد ہے کہ خود کو جو چاہے بنا لے۔ وہ مسلسل اپنے آزادانہ فیصلوں سے اپنے اختیار سے خود کو پیدا کرتا رہتا ہے لاشئیت وہ خلا ہے جس میں شعور پیدا ہوتا ہے اور جس پر زندگی تعمیر ہوتی ہے۔ زندگی انسان کے بااختیار فیصلوں پر عمل کا تسلسل ہے۔ اسی طرح سارتر کے ہاں زندگی کی بے معنویت کا وہ تصور جو ایبسرڈ میں ملتا ہے ختم ہو جاتا ہے۔ بے معنویت تو زندگی میں اس وقت پیدا ہو گی۔ جب پہلے سے طے شدہ اس کے کوئی معنی مقرر ہوں اور وہ ان پر پوری نہ اترتی ہو لیکن جہاں پہلے سے طے شدہ کوئی معنی نہ ہوں اور انسان کا قطعی آزاد فیصلہ اس کے عمل کے ذریعہ اس کو معنی دے تو پھر زندگی میں مسلسل معنویت پیدا ہوتی رہتی

ہے۔ فرد اپنی معنویت خود پیدا کرتا ہے۔ اس طرح وجودی فلسفہ میں بے معنویت لاثنیت میں تبدیل ہو جاتی ہے جو معنویت کا منبع اور سرچشمہ ہے۔

دوسری قابلِ غور بات تنہائی کی ہے۔ اس دور کے دانشوروں نے تنہائی کو مسئلہ بنا لیا ہے۔ آج کا تمام ادب انسان کی تنہائی کا رونا روتا ہے۔ یہی ایبسرڈ کا مقبول موضوع ہے۔ وہ تنہائی کو ایک لعنت سمجھ کر برداشت کرتے ہیں۔ سارتر نے اسی تنہائی کو زندگی کی اساس قرار دیا ہے۔ جب تک انسان تنہا نہیں ہوگا وہ آزاد نہیں ہوگا لیکن یہ تنہائی بیزاری کی وجہ سے نہیں مجبوری سے نہیں بلکہ مکمل شعور اور پورے اختیار سے ہو No Exit میں سارتر کے مشہور فقرے "جہنم دوسرے ہیں"، کا مطلب یہی ہے کہ دوسروں کی زندگی جینا جہنم ہے۔ ایسٹیل آئینوں کے بغیر نہیں رہ سکتی۔ وہ ہمیشہ اپنا عکس دیکھنا چاہتی ہے اور ساتھ ساتھ خود کو دوسروں کی نظر سے دیکھنا چاہتی ہے۔ یہی جہنم ہے۔ انسان اپنی زندگی گزارے۔ اپنے بنائے ہوئے راستہ پر چلے۔ بنے بنائے راستوں پر چلنا جہنم ہے۔ جو اپنی راہ خود بناتا ہے وہ اپنے شعور کے مطابق بناتا ہے۔ جو دوسروں کے بنائے ہوئے راستوں پر چلتا ہے وہ دوسروں کے شعور کے تابع ہوتا ہے اور اپنے شعور کو قدم قدم پر مجروح کرتا ہے مسخ کرتا ہے۔

خود کو دوسروں کی طرح بنانا ایسا ہی ہے جیسے اپنے اعضا کو کاٹ کر دوسروں کے اعضا کی طرح بنانا خود کو دوسروں کا ہم قد بنانا۔ اپنے ناک کان اور ہاتھوں کو دوسروں کے ناک کان اور ہاتھوں کی شکل میں تراشنا۔ اس طرح زندگی کتنی بھیانک ہو جائے گی۔ کتنی مفلوج ہو جائے گی۔ سارتر نے تنہائی کا مثبت تصور دیا۔ یعنی یہ کہ فرد کی تنہائی سے ہی اس کی حقیقی زندگی کا آغاز ہوتا ہے۔ اور اسی تنہائی کی اساس پر معاشرہ قائم ہوتا ہے۔ The Devil and the Good Lord میں گوئیٹز ہلڈا سے کہتا ہے: "ہم تنہا ایک ساتھ رہیں گے"۔ صرف آزاد زندگیاں ہی آپس میں مل سکتی ہیں۔

موجودہ ادب کا تیسرا اہم مسئلہ اجنبیت کا ہے۔ یہ بھی اس صدی کے تقریباً سب ہی ادیبوں اور دانشوروں کا مسئلہ رہا ہے۔ سٹرنڈ برگ سے لے کر آئینکو اور ایلبی تک یہ کسی نہ کسی صورت سب کو پریشان کرتا رہا ہے۔ تقریباً سب ہی اس بات

کا رونا روتے ہیں کہ وہ اجنبی دنیا میں اجنبی لوگوں کے درمیان رہ رہے ہیں۔ لاتعلقی، رشتوں کی شکست۔ اقدار کا زوال اور عدم اعتمادی ان کا مقدر ہے۔ مشکل یہ ہے کہ وہ اپنی زندگی کو دوسروں کی زندگیوں میں ڈھونڈتے ہیں۔ ہجوم میں خود کو تلاش کرتے ہیں اجنبیت ان کے لیے ایک کمپلیکس بن گئی اور وہ اس سے چھٹکارا بھی حاصل نہیں کر سکتے۔ نہ سماجی طور پر نہ ذہنی طور پر اور اس احساسِ اجنبیت کو تقویت دیتی ہیں اس عہد کی مجبوریاں۔ کم ہمتیاں اور میکانکی سوچ کی دیرینہ روایات ایک طرف آمریت اور بورژوا سرمایہ داری انسان کو کلوں میں تبدیل کر رہے ہیں۔ The Condemned of Altona

میں بوڑھا گرلاچ کہتا ہے کہ صنعتی دور میں مشینیں انسان کو استعمال کرتی ہیں۔ پورا نظام الٹ پلٹ ہو گیا ہے۔ مشینیں فعال ہوتی جا رہی ہیں اور انسان مشینی پرزوں میں تبدیل ہوتے جا رہے ہیں۔ دوسری طرف کارٹیزین سوچ کی منجمد منطق ہے۔ بلکہ اس سے بھی زیادہ مہلک نیوٹن کے میکانکی نظریات ہیں جن میں کائنات کو ایک عظیم مشین کی طرح پیش کیا گیا ہے۔ بقول پوپ نیوٹن نے سب راز فاش کر دیئے تھے اور زندگی کے سارے مسئلوں کو واضح کر دیا تھا۔ گویا زندگی کوئی لگا بندھا مستقل نظام ہے جس کا جغرافیائی نقشہ بنایا جا سکتا ہے یا کوئی فارمولا ہے جسے ہندسوں میں بیان کیا جا سکتا ہے۔ یہی وہ میکانکی سوچ ہے جس نے انسان کو نہ صرف دوسروں سے بلکہ خود اپنے آپ سے بیگانہ کر دیا ہے۔ معاشرہ انسانوں سے بنتا ہے مشینوں سے نہیں۔

یہ ذہنی اور سماجی شکنجے ہیں جو آدمی کو پتھر کی طرح بے حرکت اور منجمد بنا دیتے ہیں۔ سارتر اس سوچ اور سماجی گرفت کے خلاف ہے وہ اجنبیت کو قبول نہیں کرتا۔ اس سے جھلاتا نہیں۔ نہ اس سے سمجھوتہ کرتا ہے۔ وہ اسے ختم کرنا چاہتا ہے۔ لیکن یہ محض خواہش نیت یا ارادے سے ممکن نہیں۔ اس کے لیے عملی اقدام کی ضرورت ہے شکنجوں کو توڑنے کی ضرورت ہے سارتر ہجوم میں گم ہونا نہیں چاہتا۔ اس میں شامل ہونا چاہتا ہے۔ اس سے وابستہ ہونا چاہتا ہے The Flies میں اورسٹیز شہر شہر گھوم کر تنگ آ چکا ہے۔ وہ اب دنیا کا باسی ہو کر رہنا نہیں چاہتا۔ کسی ایک جگہ کا ہو کر رہنا چاہتا ہے۔ جو ہر جگہ کا ہو وہ کہیں کا نہیں ہوتا۔ اورسٹیز کو کہیں نہ کہیں کسی نہ کسی سے وابستگی کی اشد ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ اسے گھر چاہیئے۔ اسے

وہ لوگ چاہئیں جن کے غم کو وہ اپنا سکے۔ جن کی یادوں میں وہ شریک ہو سکے۔ اس کو اپنی زندگی بے معنی نظر آتی ہے۔ اقتصادی خوش حالی نے اسے روزمرہ کے جھنجھٹوں سے دور رکھا۔ اس کے استاد کے پڑھائے ہوئے فلسفہ نے اس میں دُنیا کے متعلق ایک بے نیازی پیدا کر دی۔ شوق آوارگی نے اُسے قیدِ مکان سے چھڑا دیا اور بچپن کے واقعات نے۔ جو اس کے باپ کے قتل کے بعد رونما ہوئے۔ اسے خون کے رشتوں سے آزاد کر دیا۔ اسے لگتا ہے کہ وہ معلق ہو کر رہ گیا ہے جیسے زمین سے دس فٹ اوپر لٹکا ہوا مکڑی کا جالا جو ہواؤں کے رحم و کرم پر ہو۔

یہ آوارہ گردی جسے اب وابستگی کی تلاش ہے اور ریٹیز کو ایک ایسے شہر میں لے آتی ہے جہاں ایک اور ہی قسم کی آزادی ہے۔ آرگوس کے لوگ ہر ذمہ داری سے آزاد ہیں وہ صرف ماضی میں رہتے ہیں۔ ان کا ماضی بلا بن کر انہیں چمٹ گیا ہے حال اُن کے لئے بے معنی ہے۔ وہ صرف اپنی گزری ہوئی زندگی کا عکس بن کر رہ گئے ہیں یہ جیتے جاگتے مُردوں کا شہر ہے۔ ان کی زندگی گناہوں کے بوجھ میں دبی ہوئی ہے جو صرف تاسف و انفعال میں گذرتی ہے۔ یہ تاسف و انفعال بھی میکانکی ہے اور باقاعدہ رسوم کی صُورت میں ان کا اظہار ہوتا ہے اور جب ایلکٹرا رسم و رواج کو توڑ کر رقص کرنا شروع کر دیتی ہے تو لوگ اس جسارت سے خوفزدہ ہو جاتے ہیں۔ ویسے بھی موت کے شہر میں رقص بہت بھیانک لگتا ہے۔ زندگی جب یوں بیکار ہو جاتی ہے تو اس میں تعفن پیدا ہو جاتا ہے۔ سارتر کا فلسفہ حرکت کا فلسفہ ہے۔ ساکت زندگی بدبو دیتے ہوئے غلیظ جوہڑ کی طرح ہے جس میں کیڑے پلتے ہیں مکھیاں پیدا ہوتی ہیں جو اس گندگی کو ہر طرف پھیلا دیتی ہیں۔ "ہستی و لاشیئت" کے باب "وجودی تحلیل نفسی" میں سارتر نے زندگی کو لیس دار مادے سے تشبیہہ دی ہے یہ ٹھوس جسم اور مائع کے درمیان کی حالت ہے۔ زندگی ایک ایسا سیال مادہ ہے جس میں بہاؤ ہے مگر یہ ٹھہراؤ کی جانب مائل ہے۔ یہ ایک لوتھڑے کی طرح ہے مگر اسے گرفت میں نہیں لیا جا سکتا۔ جس آدمی میں زندگی کی رو تھم جاتی ہے اسے زندگی ایسی ہی رکی رکی گاڑھی ہوتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ جس انسان میں حرکت نہیں رہتی جمود آ جاتا ہے۔ جس کی رگوں میں تازہ خون جوش نہیں مارتا۔ جس

کی حیات کے سوتے خشک ہو جاتے ہیں اُسے زندگی لیس کی طرح چمٹ جاتی ہے
اس میں ہر چیز جمتی چلی جاتی ہے اسے اور اس چپچپاتی ہوئی زندگی سے متلی
ہونے لگتی ہے۔ یہی سارتر کی کہانی "متلی" کا عنوان اور موضوع ہے۔
جیسے غیر فعال زندگی غلیظ کیچڑ بن جاتی ہے اسی طرح جو آدمی زندگی کے سامنے
ہتھیار ڈال دیتا ہے اس کا ذہن بھی غلیظ کیچڑ میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ اور اس میں
کیڑے پڑ جاتے ہیں۔ اگر ذہن خود کو دنیا کے رحم و کرم پر چھوڑ دے تو وہ منجمد ہو جاتا
ہے ٹھس ہو جاتا ہے Respectable Prostitute میں فریڈ لیزی سے
کہتا ہے "تم نے مجھے کیا کر دیا ہے۔ تم مجھے ایسے چپک گئی ہو جیسے مسوڑھوں میں
میرے دانت" اگر ذہن زندگی کو تحریک نہ دے۔ اگر وہ زندگی کو تبدیل کر کے اسے
آگے بڑھانے کی کوشش نہ کرے تو وہ خود مفلوج ہو جاتا ہے۔ سارتر کا ڈرامہ
انہی نظریات کی عکاسی کرتا ہے۔ انسان کے راستے میں جتنی دشواریاں آ سکتی ہیں جتنی
رکاوٹیں اس کے اور اس کی لاشیئیت کے درمیان حائل ہو سکتی ہیں ان کا سارتر
نے اس ڈرامے میں تفصیلی نقشہ پیش کیا ہے۔ فنکارانہ تجزیہ کیا ہے۔ ایک طرف خون کے
رشتے ہیں۔ ماں باپ اور بہن بھائی کے رشتے جو قوتِ فیصلہ کو متاثر کر سکتے ہیں۔ دوسری
طرف سماجی رشتے ہیں۔ شہر سے شہر والوں سے اس کے علاوہ سیاسی اُلجھنیں ہیں۔
سازشیں ہیں۔ آمریت ہے۔ فلسفہ و تعلیم کے پیدا کیئے ہوئے مسائل ہیں۔ اقتصادی اور
عمرانی عوامل ہیں۔ خواہشیں ہیں۔ محرومیاں ہیں۔ عقائد و توہمات کی بندشیں ہیں اور
ان سب سے بالا Establishment کا مسئلہ ہے جس کا مظہر زیوس ہے۔
آرگوس کے دروازے اور کھڑکیاں بند رہتی ہیں۔ دوسرے شہروں کے لوگوں نے
اسے آسیب زدہ قرار دے کر ترک کر دیا ہے۔ یہاں کوئی کسی سے بات نہیں کرتا۔
صرف ایک لڑکا ہے جو مسافروں سے ڈر کر نہیں بھاگتا اور احمق ہے۔ اس شہر
میں لوگوں کو حکومت کا تابع رکھنے کے لئے کھلے عام پھانسیاں دی جاتی ہیں اگامیمنن
کا قتل بقول زیوس اس لئے ہوا تھا کہ اسے حکومت کرنی نہیں آتی تھی۔ اس نے
سرِعام پھانسیوں کی روایت کو ختم کر دیا تھا۔ یہاں آمرانہ نظام باقاعدہ منصوبہ کے
تحت مضبوط کیا جاتا ہے۔ بچوں میں احساسِ گناہ پیدا کیا جاتا ہے اور انہیں تاسف

اور پشیمانی کے سبق دیئے جاتے ہیں۔ ایسے جرائم جن سے دوسروں کو عبرت ہو سراہے جاتے ہیں اور ان کی حوصلہ افزائی کی جاتی ہے۔ خوف و ہراس اور گناہ گار ضمیر دیوتاؤں کو پسند ہیں۔ زیوس یہ سمجھتا ہے کہ سکون اور اطمینان کی زندگی سے لوگ بور ہو جاتے ہیں اور ان میں اخلاقی گراوٹ آ جاتی ہے۔ زیوس بار بار الیکٹرا اور اورسٹیز سے کہتا ہے کہ بس تھوڑی سی ندامت۔ تھوڑے سے تاسف کا اظہار کرو اور پھر دیوتاؤں کے انعامات تم پر برسنے شروع ہو جائیں گے۔ لیکن اورسٹیز کا جواب ہے کہ جو گناہ اس نے نہیں کیے ان کے لئے وہ توبہ نہیں کرے گا۔ لیکن دیوتاؤں کے نزدیک جو انسان خود کو آزاد سمجھتا ہے وہ ان کے اقتدار کے لیے خطرہ ہے۔

سارتر یہاں یہ بھی دکھاتا ہے کہ خوف و دہشت کے ماحول میں نفسانی خواہشات بڑھتی ہیں اور لوگ سکینڈلز میں دلچسپی لینے لگتے ہیں۔ زیوس ایک غلیظ بڑھیا کو پکڑ کر اس سے پوچھتا ہے کہ جس رات اگامنن کی موت کی چیخیں محل کی دیواروں سے گونج کر اٹھ رہی تھیں تو اس رات وہ بھی تمام شہریوں کی طرح بہت خوف زدہ اپنے گھر میں بند ہوئی بیٹھی تھی لیکن ساتھ ہی ساتھ اسے ان چیخوں میں ایک جنسی لذت بھی محسوس ہو رہی تھی (کیونکہ اس قتل کے پیچھے ایک جنسی رقابت بھی تھی۔ ایجستھس اور کلائٹمنسٹرا کے ناجائز تعلقات بھی تھے) جب سوچ کے صحت مند راستے بند کر دیئے جائیں تو وہ پھر اس طرح غلاظت کی طرف مائل ہو جاتی ہے اور جب صرف تشدد کا پرچار کیا جائے تو وہ جنسی تشدد کی صورت میں مقبول ہو جاتا ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ کیا انسان تن تنہا ان مسائل سے نپٹ سکتا ہے۔ یہ سب مسائل علیحدہ علیحدہ بہت ہی اہم مسائل ہیں لیکن جب یہ مسائل ایک ساتھ زندگی پر اثرانداز ہوں تو پھر زندگی کے اصل اور قطعی مسئلہ کا شعور ہوتا ہے اور جو سارتر کے نزدیک آزادی کا مسئلہ ہے۔ کرائسس کے ایک لمحہ میں کلی حقیقت سامنے آتی ہے اور فوری فیصلہ کا تقاضہ کرتی ہے ایسا فیصلہ جو پوری زندگی پر اثرانداز ہو ایسا لمحہ ایک نئی دنیا پیدا کرتا ہے۔ نیا شعور پیدا کرتا ہے۔ یوں زندگی لمحہ لمحہ پیدا ہوتی رہتی ہے۔ آگے بڑھتی رہتی ہے۔ مگر زندگی لمحوں کا مجموعہ نہیں ہے جہاں زندگی کی رو ٹھہر جائے وہ نقطہ موت ہے زندگی مر مر کے جینے کا نام نہیں، بلکہ زندگی سے زندگی پیدا کرنے کا نام ہے۔ یہ نامیاتی عمل ہے جیسے انسان سال بہ سال بڑھتا رہتا ہے اور ہر دور میں ایک نیا انسان ہوتا ہے۔ زندگی کا تسلسل برقرار رہتا ہے جس

زندگی کا تسلسل ٹوٹ جائے نشو و نما رک جائے وہ مردہ ہوتی ہے۔ اسی طرح وہ معاشرہ جس کی نشو و نما رک جائے مردہ معاشرہ ہوتا ہے۔ ایسا ہی معاشرہ آرگوس کا معاشرہ ہے مردہ اور متعفن۔

No Exit میں ایک ایسا معاشرہ پیش کیا گیا ہے جس میں عمل کے امکانات ختم ہو چکے ہیں۔ اس کے لئے جہنم کا استعارہ استعمال کیا گیا ہے۔ یہاں عمل کو ماضی اور مستقبل کے حوالے سے دیکھا گیا ہے۔ موت عمل کے امکانات کو ختم کر دیتی ہے اور موت کسی لمحہ بھی آسکتی ہے۔ اس لئے ہر لمحہ اہم لمحہ بن جاتا ہے اور مستقبل بے معنی ہو کر رہ جاتا ہے جیسے کر گارسن جو دوبارہ زندہ ہونا چاہتا ہے تاکہ اپنی نیک نیتی اور نیک نامی ثابت کر سکے۔ لیکن اب عمل ناممکن ہے۔ صرف توجیہات اور تشریحات کی گنجائش رہ گئی ہے۔ وہ توجیہات سے اعمال کا مداوا کرنا چاہتا ہے۔ جبکہ عمل کے بغیر گفتگو محض اوصاف کی ہو سکتی ہے۔ لیکن صفات تو دوسروں کے نظریات کا اظہار ہوتی ہیں۔ وہ کسی انسان کے متعلق مختلف آرا، کا بیان ہوتی ہیں۔ مثلاً فلاں شخص بہادر ہے۔ سچا ہے یا اصول پرست ہے۔ چنانچہ جب عمل کے بغیر زندگی کی گفتگو کی جائے تو وہ محض کسی انسان کے متعلق دوسرے لوگوں کے ردِ عمل کا چربہ ہو کر رہ جاتی ہے اور اس سے زیادہ سے زیادہ صرف اعتراضات کی فہرست تیار ہو سکتی ہے۔

قید سارتر کا مستقبل استعارہ ہے۔ قید خود اختیاری بھی ہو سکتی ہے۔ حالات کی بھی اور افکار و جذبات کی بھی۔ ایک طرف الٹونا کا ملزم ہے جو خود اپنے تشدد کا شکار ہے اور احساسِ گناہ میں گرفتار ہے۔ اس نے خود کو اپنے عہد پر گواہ تصور کر لیا ہے وہ سمجھتا ہے کہ تاریخ اسے بری الذمہ قرار دے گی لیکن اعمال کی ذمہ داری تاریخ پر نہیں فرد پر ہے۔ فرانز خود کو کمرے میں بند کر کے تاریخ کے فیصلہ کا انتظار کرتا ہے۔ ساتھ ہی وہ ایک شاعر بھی ہے اور ٹیپ پر ایک طویل نظم ریکارڈ کر رہا ہے۔ اپنے دفاع میں لیکن اس نظم میں کوئی پیش رفت ہوتی نظر نہیں آتی۔ وہ آمد کے انتظار میں روز کچھ نہ کچھ کہنے کی کوشش کرتا ہے۔ اسے معلوم نہیں کہ اسے کہنا کیا ہے۔ وہ الہام کا منتظر ہے وہ ان شاعروں میں سے ہے جو اپنے طور پر کچھ نہیں کہتے صرف آمد پر انحصار کرتے ہیں۔ اس طرح فرانز بے عملی

اور غیر حقیقی زندگی کا نمونہ بن گیا ہے۔ اس نے خود کو دوسروں سے علیحدہ کر لیا مگر یہ تنہائی آزادی نہیں قید ہے۔ اس کی زندگی میں اس ٹھہراؤ نے تعفن پیدا کر دیا ہے۔ اس بڑے صنعت کار گھرانے میں ہر شخص غلیظ دلدل میں پھنسا ہوا ہے۔ سارتر نے اس کے لیے بہت ہی چونکا دینے والا استعارہ استعمال کیا ہے۔ Incest کا استعارہ۔ بھائی اور بہن کا روائتی مقدس رشتہ غلیظ ہو کر رہ گیا ہے۔ اور یہ اخلاقی اختلاط اتنا بڑھ گیا ہے کہ خود خاندانی سربراہ بوڑھا گرلاچ اپنے چھوٹے بیٹے کی بیوی کے حسن کو اپنے بڑے بیٹے پر تسلط حاصل کرنے کے لیے استعمال کرتا ہے۔

یہاں کچھ اور اہم اشارے بھی ہیں۔ جوہنا جو گرلاچ کی چھوٹی بہو ہے ایک اداکارہ رہی ہے۔ وہ ہر ایک کی محبوبہ تھی اور حسن اس کی طاقت تھا۔ مگر اس نے اس عوامی اور مجرد محبت کو ایک شخص کے لیے وقف کر کے ایک وابستگی کو اختیار کیا اور اس حد تک وہ الٹونا کے گھرانے میں نسبتاً ایک آزاد فرد ہے اور نسبتاً آزاد زندگی گزارتی ہے گو کہ آخر کار اس گھرانے کی دلدل اسے بھی اپنے اندر گھسیٹ لیتی ہے۔ بالکل ایسی ہی صورت حال The Devel and the Good Lord میں ہے جس میں گوئٹز مکمل شر کی دنیا کو چھوڑ کر مکمل نیکی کی طرف آنا چاہتا ہے جب کہ زندگی نہ مجرد شے ہے نہ اس میں کوئی قطعیت ہے ہر چیز اضافی ہے۔ وہ سب سے محبت اور سب سے نیکی کی تعلیم دیتا ہے۔ حالانکہ سب سے محبت کا مطلب ہے کسی سے محبت نہیں۔ مطلق نیکی کا مطلب ہے کہ عملی طور پر کوئی نیکی نہیں۔ یہ مجرد خیالات ہیں جن کا عمل کی دنیا سے کوئی تعلق نہیں۔ اور نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اس کے نیک اور محبت سے بھرپور ہیرو کار دوسروں کے تشدد کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ مسائل دنیا سے بے تعلق ہو کر حل نہیں کیے جا سکتے۔ جو دنیا مسائل پیدا کرتی ہے وہی حل بھی مہیا کرے گی۔ اس کے لیے کسی ارضی جنت کے خواب دیکھنے کی ضرورت نہیں۔ یہ ان انقلابیوں پر تنقید ہے جو محض ذہنوں کے ذریعہ انقلاب لانا چاہتے ہیں۔

جب خیال مجرد ہو تو وہ بلاؤں کی شکل اختیار کر لیتا ہے بیمار ذہن میں توہمات پلتے ہیں۔ اور ڈراؤنے خواب پیدا ہوتے ہیں آئنسکو کے ڈرامہ میں زندگی کی بے معنویت بلاؤں کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ بلاؤں سے نجات بھی بلاؤں کے ذریعہ ہی ممکن

ہے جیسے The Flies میں زیوس کچھ کلمات پڑھ کر مکھیوں کو دفع کر دیتا ہے۔ سارتر کا عملی ذہن مصیبتوں کو بلاؤں کی شکل میں نہیں دیکھتا۔ اس کے لئے یہ بیماریاں ہیں جن کا علاج درکار ہے۔ اور علاج عمل میں ہے عملیات میں نہیں اسی طرح Establishment کی کوشش ہوتی ہے کہ جرم کو جو ایک ٹھوس عمل ہے گناہ میں تبدیل کر دیا جائے جو ایک مجرد احساس ہے The Condemned of Altona میں فرانز تشدد کا مجرم ہے لیکن وہ خود کو گناہگار سمجھتا ہے۔ اسی طرح ایستھس آرگوس کے لوگوں کو گناہ کا احساس دلاتا رہتا ہے تاکہ ان کا خیال اس جرم کی طرف نہ جائے جو اگامنن کے قتل کی صورت میں ہوا تھا اور جس میں وہ بھی اپنی خاموشی کی وجہ سے ملوث تھے۔ اس ڈر سے کہ اگر انہیں احساسِ جرم ہو گیا تو وہ کہیں مجرم کو پہچان نہ جائیں اور اسے کیفرِ کردار تک نہ پہنچا دیں۔ چنانچہ ہر استبدادی نظام کی یہ کوشش ہوئی ہے کہ وہ پاکبازی کے لبادے میں اعلیٰ اخلاقی اقدار کے قیام اور تحفظ کے نام پر ظلم اور منافقت کے لیے راہ ہموار کرتا ہے۔ یہی صورت The Flies میں زیوس اور ایجستھس کے گٹھ جوڑ کی ہے۔ اور یہی The Devil and the Good Lord میں گوئٹز کی عیاریوں کی۔ جب گوئٹز محسوس کرتا ہے کہ وہ لوگوں کے دلوں میں جذبات نہیں ابھار سکا تو اپنے ہاتھ بھیڑ کے ہجوم کے سامنے آجاتا ہے اور خدا کو پکار کے کہتا ہے کہ وہ اس کے لیے کوئی نشانی اتارے یہ کہہ کر وہ اپنے ہاتھ بلند کرتا ہے جن میں سے خون بہنا شروع ہو جاتا ہے۔ لوگوں کے سر عقیدت سے جھک جاتے ہیں۔ اس کے برعکس جب اورسٹیز خدا سے نشانی مانگتا ہے اور زیوس بجلی کی چمک پیدا کرتا ہے تو اورسٹیز مرعوب نہیں ہوتا بلکہ اس نشانی سے خود مطلب نکالتا ہے۔ اور فیصلہ کرتا ہے کہ خود کو آرگوس کی قسمت سے وابستہ کر دے اور اسے ترک نہ کرے جیسا کہ زیوس کی خواہش ہے۔ کائنات میں نشانیاں ہیں لیکن سارتر کے مطابق ان کا مطلب ہر شخص اپنے لئے خود طے کرتا ہے۔

غیر حقیقی زندگی کا ایک خوبصورت نمونہ کین ہے۔ وہ شیکسپیر کے ڈراموں کا مقبول ہیرو ہے۔ اس نے عمر بھر دوسروں کی زندگی گزاری ہے۔ کبھی وہ ہملٹ ہے اور کبھی لیئر اور کبھی دونوں کو گڈمڈ کر دیتا ہے۔ اس کی زندگی سٹیج ہے۔ اس کا عروج پردے پر بنا ہوا عروج ہے وہ اس مصنوعی زندگی سے تنگ آجاتا ہے اور اپنی

حقیقی زندگی جینا چاہتا ہے اسے احساس ہوتا ہے کہ جب آدمی خود نقلی ہو تو اس کے لیے ہر چیز نقلی ہو جاتی ہے۔ اسی لیے سارتر کے زیادہ تر ہیرو اداکار ہیں۔ دنیا کی حقیقت کو پانے کے لیے اپنی حقیقت جاننا ضروری ہے۔

وجودیت ایک طرح کی تجربیت ہے اور یہ انیسویں صدی کے نظریۂ جبر کے خلاف انفرادی آزادی کے حق میں ایک بغاوت ہے یہ انسان کو معاشرہ۔ نظریات۔ پارٹی نظام اور مابعد الطبعیات میں کھوئے ہوئے انسان کو فعال بنانے کی کوشش ہے سارتر کا ڈرامہ موجودہ حالات کا ڈرامہ ہے اور آج کی زندگی کے ہر پہلو کو بے کم و کاست موضوع بناتا ہے The Flies کا موضوع بیرونی غلبہ ہے Respect-able Prostitute میں امریکی نیگرو کے مسئلہ کو پیش کیا گیا ہے The Devel and the Good Lord میں طبقاتی کشمکش کی عکاسی کی گئی ہے۔ سازشوں اور انقلابوں کی دنیا Dirty Hands کا موضوع ہے بالخصوص نوجوان بورژوا انقلاب پسندوں کا تذبذب اور ان کی نظریاتی اور طبقاتی مشکلات ‎"[illegible]‎ فلسفہ، علم اور فلسفۂ عمل کے ٹکراؤ کا ڈرامہ ہے Nekrassov عیاری اور سیاسی بلیک میل کا کھیل ہے The condemned of Altona کا موضوع تاریخ ہے اس میں صنعت اور فاشزم کے گٹھ جوڑ کی تصویر دکھائی گئی ہے۔ غرض سارتر نے آج کی دنیا کے کسی مسئلہ کو چھوڑا نہیں۔ تشدد۔ بغاوت۔ سازش۔ جاسوسی۔ سیکنڈل۔ صنعتی دنیا۔ بورژوا معاشرہ کے مسائل۔ ذہنی عیاشی یہ سب اس کے موضوعات ہیں۔

سارتر کا مقصد صرف مسائل پیش کرنا یا ان کی نشاندہی کرنا نہیں ہے بلکہ ان سے نبٹنے کے امکانات اور طریق کار کا جائزہ لینا ہے۔ بنیادی طور پر یہ نفسیاتی نہیں نظریاتی ڈرامہ ہے۔

سارتر نے ایک منجھے ہوئے فنکار کی طرح اپنے ڈرامے کو مقبول بنانے کے لیے ہر کامیاب فارمولا استعمال کیا ہے۔ اس کے ڈراموں میں واہمہ بھی ہے۔ دیومالائی عنصر بھی اور حقیقت نگاری بھی اور وہ اس میں حق بجانب بھی ہے کیونکہ زندگی انہی عناصر کا مجموعہ ہے اور یہی اس میں پیچیدگیاں پیدا کرتے ہیں۔ سارتر سمجھتا ہے کہ زندگی خود ایک فن پارہ ہے۔ وہ زندگی کو اس طرح دیکھتا ہے۔ جیسے ایک فن پارہ میں

کل حقیقت ایک لمحہ میں نظر آجاتی ہے ۔ جیسی کہ ایک پینٹنگ میں یا ایک ڈرامہ میں۔ چنانچہ سارتر جب زندگی کی تصویریں پیش کرتا ہے تو وہ عکاسی نہیں کرتا بلکہ تخلیق کرتا ہے۔ اس کے وجودی نظریہ کے مطابق خود زندگی ایک مسلسل تخلیقی عمل ہے ۔ جو مسلسل لاثینیت سے زندگی میں تخلیق ہوتی رہتی ہے ۔

بہرحال اس بات سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا۔ کہ سارتر کی سوچ بھی آنسکو کی سوچ کی طرح طبقاتی ہے ۔ اسے عام آدمی سے اور اس کے روزمرّہ سے دلچسپی نہیں۔ اس کا نظریہ بحرانی ہے اس کا فن بحرانی ہے ۔ اور اس کے لیے چند مخصوص لوگ مخصوص لمحوں میں اہم ہیں اس کی شاید ایک وجہ یہ ہے کہ وہ مغربی سوشلسٹوں کی طرح انسانی مساوات پر ایمان تو رکھتا ہے لیکن ایک ترقی یافتہ معاشرہ میں رہتے ہوئے شاید اسے براہ راست کبھی اس انسانی عدم مساوات کا تجربہ نہیں ہوا جو تیسری دنیا کے کروڑوں انسانوں کا مقدر ہے ۔

یوجین آئنسکو ۱ (۱۹۱۲ء ——)

آئنسکو، Ionesco رومانیہ نژاد ہے۔ اس کی ماں فرانسیسی تھی۔ اس کی زندگی کا ابتدائی حصہ پیرس اور رومانیہ میں گزرا۔ شروع شروع میں اس نے رومانیہ کے ایک اسکول میں مدرسی کی۔ ۱۹۳۸ء میں آئرن گارڈز Iron Guards کی دہشت اور نازی نظریات کے تسلط سے گھبرا کر اس نے فرانس میں مستقل سکونت اختیار کر لی۔ آئنسکو کا ادب بیسویں صدی کے بے خانماؤں کے افکار و مسائل کی عمدگی اور فنی مہارت سے عکاسی کرتا ہے۔ بے خانما اور مہاجر آج کی دنیا کی سب سے بڑی حقیقت ہیں۔ اس دَور میں جب نسلی امتیازات اور نظریاتی اختلافات لوگوں پر قہر بن کر نازل ہو رہے ہیں۔ بے گھر لوگوں کا مسئلہ سب سے اہم ہے۔ اس کی وجہ سے دنیا کے کونے کونے میں افلینوں کا ایک سمندر امڈ پڑا ہے اور اجنبیت ایک قدر بن گئی ہے۔ ایک برادری میں منظم نہ ہونے کے باوجود اپنے گھروں سے نکلے ہوئے یہ لوگ اس وقت دنیا کی ایک بہت بڑی برادری ہیں۔ لیکن اس برادری پر جتنا اس کا حق تھا اتنی توجہ نہیں دی گئی۔ آئنسکو نے ان کے ذہنی اور سماجی مسائل کو پیش کر کے ایک اہم خلا کو پُر کیا ہے۔ یہ مہاجرین کی وہ نفسیات ہیں جن میں آدمی کو دیارِ غیر میں انسانوں کی جگہ گینڈے پھرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

آئنسکو Ionesco نے ایبسرڈ Absurd کے تصور کو تھیٹر میں لا کر بیکٹ Beckett کی طرح ایک انقلاب برپا کیا ہے۔ وہ تھیٹر میں آسیب زدہ مناظر اور پریشان کن بلاؤں کا ہجوم لے آیا ہے اور اس طرح لاشعور کے ہنگاموں کو ٹھوس شکلوں میں پیش کرنے میں کامیاب ہوا ہے۔ اس کے ڈراموں میں مزاح بھی ہے اور درد بھی۔ یہاں سوانگ بھی رچائے جاتے ہیں اور جن بھوتوں کی طرح کے کردار بھی پیش کئے جاتے ہیں۔ اس کے ڈرامے سمجھنے کے لئے بہت

زور لگانا پڑتا ہے۔ حقیقت کی اس "احمقانہ" عکاسی کو کچھ لوگ تو محض شعبدہ بازی اور جانی بوجھی مشکل پسندی سمجھتے ہیں۔ وہ آئنسکو Ionesco کو ایک چالاک شعبدہ باز سے زیادہ نہیں سمجھتے ہیں۔ لیکن آئنسکو ایک سنجیدہ فکر کے ساتھ اپنے تخلیقی کام میں منہمک اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت تحریر و تقریر سے بھی کرتا رہتا ہے اور لوگ اس کے متعلق چاہے کوئی بھی رائے رکھیں، اس کے ڈراموں کو ساری دنیا میں دلچسپی اور قدر کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔ اس کا فن تفریح نہیں۔ ناظر اور قاری کے لئے ایک چیلنج ہے۔

اس کی تھیٹر کی زندگی کا آغاز Bald Soprano سے ہوا۔ جسے ۱۹۴۸ء میں سیٹج کیا گیا۔ موجودہ انسان کی بے زبانی اس کھیل کا موضوع ہے۔ یہاں اس نے دکھایا ہے کہ لفظ کیسے بے معنی ہو کر رہ گئے ہیں۔ یہ اس دَور کا سب سے بڑا المیہ ہے۔ آئنسکو کا خیال ہے کہ حقیقت کبھی مستقل نہیں ہوتی۔ اس کی شکلیں بدلتی رہتی ہیں۔ تصورات کی طرح اشیاء بھی سیال حقیقتیں ہیں۔

آئنسکو Ionesco کے ہاں صرف حقیقتیں ہی نہیں شکلیں بھی بدلتی رہتی ہیں۔ یہ خوابوں اور واہموں کی دنیا ہے جہاں ہر بات اور ہر چیز چونکا دینے والی ہے۔ اپنے فن میں وہ سرریلسٹ تکنیک کے بہت قریب نظر آتا ہے۔ اس کی کہانیاں دراصل زندگی کی حماقتوں کے استعارے ہیں۔ اس زندگی کے استعارے جہاں انسان اشیاء بن گئے ہیں اور شئے چلتی پھرتی نظر آتی ہے۔

آئنسکو Ionesco نظریاتی ادب کا مخالف ہے۔ وہ قومیت، نوکر شاہی، گروہی تعصبات اور زمانہ سازی کے سخت خلاف ہے۔ اس کا دعویٰ ہے کہ اس نے اشیاء کے ذریعہ انسانوں کے اندرونی کرب کی عکاسی کی ہے۔ اس طرح کہ منظر بولتے ہیں۔ اعمال دکھائی دیتے ہیں اور خوف، تاسف، پشیمانی اور اجنبیت ٹھوس شکلوں میں نگاہوں کے سامنے آتے ہیں۔

گو کبھی کبھی آئنسکو انسانی زندگی کی حماقتوں پر ہنس بھی دیتا ہے۔ لیکن وہ انسانی زندگی کے امکانات سے قطعی مایوس نظر آتا ہے۔

ادب میں ایبسرڈ کی تحریک

آئنسکو Ionesco کا ڈرامہ ایک لحاظ سے بیسویں صدی کے ادبی اور فنی رجحانات کی منطقی حد ہے۔ بیسویں صدی کی جمالیاتی قدروں نے جب انیسویں صدی کے نظریات اور اسالیب کو رد کیا تو ایک نئی جمالیات وجود میں آئی۔ بہت سے مدرسہ ہائے فکر پیدا ہوئے مثلاً امپریشنزم Impressionism، ایکسپریشنزم Expressionism سورئیلزم Surrealism ڈاڈا ازم Dadaism امیجزم Imagism وغیرہ۔ ان سب میں کم از کم ایک بات مشترک تھی اور وہ یہ کہ ان سب نے علت و معلول اور سیاق و سباق کی منطق کو رد کیا اور مروجہ اسالیب ابلاغ سے بغاوت کی۔ لوجیکل پازیٹیوسٹ اور وجودیت کے فلسفوں نے ایک علیحدہ ہلچل مچائی۔ ان تمام نظریات و اسالیب نے آخر کار ایبسرڈ ڈرامہ کی شکل اختیار کی۔ یوں تو یہ رجحانات انیسویں صدی میں شروع ہو چکے تھے لیکن ان کے اثرات و نتائج بڑھتے بڑھتے بیکٹ آئنسکو اور آدموف Adamov کے ہاں اپنی انتہا کو پہنچ گئے۔ اور یورپ سے نکل کر امریکہ تک پلر Miller اور ایلبی Albee کے فن میں بھی سرایت کر گئے یہاں تک کہ ان کا اثر اردو ادب پر بھی پڑا۔

آئنسکو کے ڈرامے میں آدمی آدمی نہیں لگتے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے کچھ مشینی کھلونوں کو کوک دے کر چلا دیا گیا ہے۔ گفتگو میں کوئی منطق کوئی مفہوم نظر نہیں آتا۔ بات ہوتی ہے مگر پتہ نہیں لگتا کہ کیا بات ہو رہی ہے۔ کہاں سے شروع ہوئی ہے اور کس طرف بڑھ رہی ہے۔ اور اس تمام گفتگو کا مطلب اور حاصل کیا ہے

یہاں تک کہ اس کا کوئی موقع محل بھی نظر نہیں آتا۔ "بالڈ سپرانو" Bald suprano میں گفتگو شروع میں محض خود کلامی ہے اور پھر ایسے جملے آتے ہیں جو صرف بولنے کے لیے ہوتے ہیں گفتگو کے لیے نہیں۔ یعنی ان باتوں کا کوئی جواب مطلوب نہیں ہوتا۔ مثلاً "مچھلی تازہ تھی۔ میرے منہ میں پانی آگیا۔ میں نے دو دفعہ لی۔ نہیں تین دفعہ مجھے ٹائلٹ جانا پڑا۔ تم نے بھی تین دفعہ لی ....!" مسز سمتھ Mrs. Smith بولے چلی جاتی ہے اور مسٹر سمتھ Mr. Smith جن کے منہ میں پائپ ہے اور جو اخبار پڑھ رہے ہیں بیچ بیچ میں: ہاں ... " کبھی کبھی ٹک ٹک کیے جاتے ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ دونوں میں سمجھوتہ ہوگیا ہے کہ کوئی معقول بات کرنی ہی نہیں ہے۔ یہ ڈرامہ بے معنی لفظوں کے ایک شور پر ختم ہو جاتا ہے۔ گویا عقل کا اعتبار اٹھ گیا ہے۔ دی لیسن The Lesson میں استاد اور شاگرد کے درمیان قطعی کوئی ذہنی رابطہ نہیں ہے۔ ایک کچھ کہتا ہے دوسرا کچھ مطلب نکالتا ہے۔ اس طرح دوسرے ڈراموں میں سٹیج پر بے ہنگم اور بعید از عقل باتیں ہوتی رہتی ہیں۔ "ایمیڈی" Amedee میں برسوں پرانی لاش بڑھتی ہے تو بڑھتی ہی چلی جاتی ہے۔ یہاں تک کہ فلیٹ کے دونوں کمرے اس سے بھر جاتے ہیں اور بڈھے میکنوں کو ہلنے جلنے کی جگہ نہیں رہتی۔ کہیں آدمی گینڈے بن جاتے ہیں اور کہیں سٹیج پر کرسیاں ہی کرسیاں بھر جاتی ہیں۔ جن پر کوئی بیٹھا ہوا نہیں اور یہاں مقرر گونگا اور بہرہ ہوتا ہے۔ یہ آئنسکو کا ڈرامہ ہے جس کا بظاہر سر پیر نہیں۔ نہ کوئی بات پلے پڑتی ہے نہ کوئی منظر سمجھ میں آتا ہے۔ لگتا ہے جیسے کسی پاگل خانہ میں آگئے ہیں۔ جہاں پاگل نہایت سنجیدگی سے کسی اہم مگر بظاہر احمقانہ مسئلہ میں الجھے ہوئے ہیں۔

انیسویں صدی میں یورپ میں ایک فکری سیلاب آیا۔ اس زمانے کے لوگ بقول جان سٹورٹ مل John Stuart Mill اصل اور جوہر کی بات کرتے تھے اور ٹھوس حقائق کے قائل تھے۔ انہیں مجرد خیال آفرینی سے دلچسپی نہیں تھی۔ اس کے علاوہ ان کا مزاج شاعرانہ تھا اور وہ پٹی پٹائی سپاٹ باتوں سے مطمئن تھے۔ یہ ابتدا تھی اس میں کتنے تضادات تھے۔ لیکن اب انسان نے

تضادات کو تسلیم کر لیا تھا اور اسے ان کے اعتراف میں زیادہ دقت پیش نہیں آتی تھی۔
انہوں نے اٹھارویں صدی کی تجربیت (امپیریزم) Empirkism سے
انحراف کیا اور حقیقت کی کھوج کا بیڑہ اٹھایا۔ انہوں نے ہارٹلے Hartey
بینتھم Bentham ریکارڈو Ricardo اور جیمز مل JamesMill
کے خیالات کو رد کیا۔ لیکن اس دور میں جتنے اہم نظریات پیدا ہوئے وہ کم و بیش
سب کے سب عقیدۂ جبر کی تائید کرتے تھے۔ یہ کیسی ستم ظریفی ہے کہ مادیت
سے دامن چھڑا کر انسان ایک اور بھی زبردست جبریت کی زد میں آ گیا۔ یہ وہ
دور تھا جس میں ڈاردن نے حیاتی جبر کا نظریہ پیش کیا مارکس
Marx نے تاریخی عمل کی برتری کا اور فرائڈ Freud اور ینگ Jung
نے نفسیاتی پابندیوں کا۔ آزادی کی تلاش میں انسان مزید گرفتار ہو گیا، مادیت
اور تجربیت سے چھٹکارا پانے کی کوشش میں بے بسی کے گہرے سمندر
میں ڈوب گیا۔ فنکار نے اس جبر کے خلاف بغاوت کی اور وہ سارے ازم ism
پیدا ہوئے جو بیسویں صدی میں پروان چڑھے۔ ڈرامہ میں ابسن Ibsen اور
سٹرنڈبرگ نے اور شاعری میں بودلیئر Baudelaire رمبو Rimbaud
اور ملارمے Mallarme وغیرہ نے اس فنی انقلاب کی قیادت کی۔ فرانسز
بیکن (FRANCIS BACON) نے تحریک احیائے علوم کے دور میں روح کو
مادے کی گرفت سے آزاد کر دیا تھا۔ یوں اپنے طور پر اس نے مادہ کو آزاد کیا تھا
اور سائنس کی ترقی کے لئے راہ ہموار کی تھی۔ سائنسدانوں کو تختہ دار سے بچانے کے
لئے اس نے حق کی دوئی کا نظریہ پیش کیا تھا۔ یعنی یہ کہ حق کی دو صورتیں ہیں۔ ایک
وہ جس کا تعلق روح سے ہے اور ایک وہ جس کا تعلق مادہ سے ہے اگر روح
کی ترقی درکار ہے تو انجیل سے رجوع کرو اور مادے کی ترقی درکار ہے۔ تو دوسری
الوہی کتاب، فطرت، سے رجوع کرو۔ چنانچہ ایک طرف تو سائنس نے بے دریغ
ترقی کی اور دوسری طرف روح آوارہ بھٹکتی رہی کیونکہ اسے عقل و شعور کی دنیا
سے خارج کر دیا گیا تھا۔ انیسویں صدی کے آخر میں ایک مرتبہ پھر روح نے
مادہ میں گھسنے کی کوشش کی۔ ویسے یہ کوشش ایک طرح سے زبرج . . .

Coleridge نے اٹھارویں صدی کے آخر میں شروع کر دی تھی۔
سٹرنڈبرگ کے ہاں یہ خوابوں، خیالوں، واہموں اور ہیجانی کیفیتوں کی شکل میں ظاہر ہوئی جبکہ فرانسیسی علامت نگاروں نے اسے روزمرہ زندگی میں غلیظ انسانوں میں، جانوروں اور پودوں میں، پھولوں کانٹوں اور گندگی کے ڈھیروں میں تلاش کیا۔ یہاں سے فن میں ایک نئی روایت کا آغاز ہوا جس کا بنیادی عقیدہ یہ تھا کہ جو ہے وہ نظر نہیں آتا اور جو نظر آتا ہے وہ نہیں ہے۔ فنکار نے اب باہر کی دنیا کو چھوڑ کر اندر کی دنیا کی کھوج کی۔ اسے ییٹس Yeats نے دیومالا اور جادو ٹونے میں ڈھونڈا ایلیٹ Eliot نے وحشی قبیلوں کے عقیدوں اور عہد نامہ قدیم میں تلاش کیا۔ لارنس Lawrence اور کانبرڈ نے انسان کی بنیادی جبلتوں اور منفی رجحانات میں اس کی کھوج کی۔ ڈرامہ کی ایک نئی روایت قائم ہوئی اور یہ ارسطو کے انکار سے نکل کر بریخت کے نظریہ تک آپہنچا یعنی یہ کہ نہ زندگی میں کوئی نظم ہے نہ فن میں ہونا چاہیئے اور یہ کہ فن کا طرز اظہار بھی اتنا ہی غیر منطقی ہونا چاہیئے۔ جتنی کہ زندگی غیر منطقی ہے۔ ایبسرڈسٹ Absurdist اس سے ایک قدم آگے چلے گئے۔ آئنسکو نے کہا کہ اس کا مقصد نہ کوئی نقطۂ نظر پیش کرنا ہے نہ کوئی کہانی بیان کرنا ہے نہ اسے زندگی کے مسائل کے کسی حل کی تلاش مقصود ہے بلکہ اس کا مقصد صرف زندگی کی صحیح تصویر پیش کرنا ہے۔ صحیح تصویر جو بہت بھیانک اور سمجھ میں نہ آنے والی ہے اور اس تصویر کو پیش کر کے مجبور اور مظلوم انسانوں کو پوری برداشت اور پورے وقار کے ساتھ اس سے نبٹنے کے لئے تیار کرنا ہے۔ اس کا مقصد مایوسی کے آنسو رلانا نہیں بلکہ جھوٹی تسلیوں سے نجات دلا کر انسان کے اصل غم کو ہلکا اور قابل برداشت بنانا ہے۔ چنانچہ آئنسکو اپنے ڈرامہ کو منفی ڈرامہ کا نام دیتا ہے اور یہی "بالڈ سپرانو" Bald Soprano کا ذیلی عنوان ہے۔ اس سے مصنف کی مراد یہ ہے کہ مروجہ ڈرامہ مصنوعی ہے۔ وہ زندگی میں ایک مصنوعی نظم دکھاتا ہے۔ آئنسکو اپنے منفی ڈرامے میں اس مصنوعی ڈرامے کا خاکہ اڑاتا ہے۔ اس کے ڈرامہ میں حقیقت ایک اور ہی حقیقت ہے جو Surreal سرریئل سے قریب تر ہے۔ لیکن

آئنسکو متنبہ کرتا ہے کہ سطحی زندگی سے یہ فرار کسی صورت بھی نہ نظریاتی ہے نہ تصوفانہ اور فلسفیانہ۔ اصل میں یہ فرار ان عام روزمرہ کی حقیقتوں سے ہے جو اعصاب پر بوجھ بن گئی ہیں۔ یہاں زندگی کے سطحی عام ماحول کی جگہ ایک "روحانی" ماحول پیش کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ زندگی کے بوجھ اور روحانی ماحول سے ذہن موت کی طرف جاتا ہے۔ موت جس کی ایک صورت خاموشی بھی ہے۔ چنانچہ آئنسکو کے دو اہم مسئلے ہیں موت کا سامنا اور زبان کی شکست۔ وہ زندگی جس کا انجام موت ہے اور زبان جس کا حاصل بے زبانی ہے۔

یہ ایبسرڈ Absurd ہے جس میں آدمی کی سمجھ میں نہ کچھ آتا ہے نہ وہ کچھ کہہ سکتا ہے۔ یہ وہ کیفیت ہے جو زندگی کے متضاد تقاضوں سے پیدا ہوتی ہے۔ اور ذہن کو مفلوج کر دیتی ہے۔ سٹرنڈبرگ سے آئنسکو تک فن کی کہانی جدلیاتی نظریات کے فروغ کی کہانی ہے۔ ایک طرف زندگی کا ولولہ ہے اور دوسری طرف موت کی ناگزیری۔ ایک طرف محبت ہے اور دوسری طرف نفرت۔ ادھر بغاوت کے جذبات ہیں اور ساتھ ہی مجلسی فطرت۔ اور دوسروں کے وجود سے گھبراہٹ بھی ہوتی ہے اور تنہائی کا خوف بھی، ایک طرف انسانی ذہن کی منطق ہے تو دوسری طرف زندگی کا غیر منطقی انداز۔ ٹھوس حقیقت سے بھی انکار نہیں اور واہمہ کی بھی اہمیت ہے۔ جیتی جاگتی زندگی بھی اور خوابوں کی دُنیا بھی۔ انسان کی حرکات و سکنات محدود ہیں مگر اس کا تخیل اور اس کی خواہشات لامحدود۔ یوں دیکھنے میں دُنیا کتنی شفاف ہے مگر سوچو تو کتنی اندھیری۔ اگر آزادی کی خواہش ہے تو ساتھ ہی ساتھ اس محرومی کا دُکھ جو دوسروں سے جدا ہو کر محسوس ہوتی ہے۔ اُمید بھی ہے اور خوف بھی۔ یہاں دیر و حرم کے چکر میں گھر کا راستہ بھی گم ہو جاتا ہے یہ بھی پتہ نہیں لگتا کہ ہم آ رہے ہیں یا جا رہے ہیں۔ ایلیٹ نے ہیراکلیٹس.... Heraclitus کے دو مشہور اقوال "فور کوارٹیٹس" Four Quartets میں "برنٹ نارٹن" Burnt Norton کا عنوان بنائے۔ "اوپر اور نیچے راستہ ایک ہی ہے۔" اور "لوگ اپنی عقل پر گھمنڈ کرتے ہیں جیسے کہ ان سے ماورا کوئی اور آفاقی عقل کارفرما نہیں ہے"۔ یہ بھی ایبسرڈ کا بیان ہے ان تضادات میں جب

انسان گھر جاتا ہے تو اس کی سمجھ میں نہیں آتا کہ وہ کیا کرے۔ اس بوجھ تلے اعصاب
ٹوٹنے لگتے ہیں اور آدمی نیم پاگل ہو جاتا ہے۔ یہی نیم پاگل پن ایبسرڈ کا موضوع ہے
روایتی طور پر انسان ان تضادات کے درمیان رسم و رواج اور عقیدوں کی دیواریں
کھڑی کرکے ان کو علیحدہ علیحدہ خانوں میں رکھ دیتا ہے۔ وہ تضادات کو عقل کے
زور سے علیحدہ کرنے یا کم از کم ان کی شدت کو گھٹانے کی کوشش کرتا ہے وہ
میکاولی Machiavelli کی طرح کہتا ہے کہ اگر حکومت کرنی ہے تو پیار
مت کرو۔ رعب ڈالنا چاہتے ہو تو عزت کرانے کی کوشش نہ کرو۔ نفرت کرتے
ہو محبت نہ کرو اور اگر جینا چاہتے ہو تو موت کا خیال دل سے نکال دو۔۔۔۔ بینتھم
Bentham نے کہا کہ صرف وہی چیزیں حقیقی ہیں جن کو ناپا اور تولا جا
سکتا ہے۔ عزت، محبت وغیرہ غیر حقیقی ہیں۔ ایبسرڈسٹ Absurdist ان
جزوی چھوٹی تسلیوں سے نکلنا چاہتے ہیں۔

آج کے انسان کے لیے اس طرح کے آسان حل ممکن نہیں رہے۔ اب فریب
کے جال ٹوٹ رہے ہیں۔ کانرڈ نے کہا تھا لارڈ جم Lord Jim کہ فریب کے
بغیر زندگی ناممکن ہو جائے گی۔ کوئی نہ کوئی فریب کوئی نہ کوئی خود فریبی زندہ رہنے کے
لئے ضروری ہے۔ کم از کم یہی فریب کہ ہم زندہ ہیں۔ یہ باتیں یوں تو بہت پرانی
ہیں۔ ور رہا یہ وہم کہ ہم ہیں سو وہ بھی کیا معلوم۔" لیکن یہ وہم ایک ایسی
حقیقت کے مقابل وہم تھا جس کی حقیقت پر کوئی شبہ نہیں تھا۔ جسے ڈھونڈا
بھی جا سکتا تھا۔ پایا بھی جا سکتا تھا۔ آج کے انسان کا فریب صرف فریب ہے۔
اس کے پس منظر میں کوئی حقیقت نہیں ہے۔ اس کے باہر تو صرف زندگی کی الجھنیں ہیں
دوسری طرف وہ سہارے بھی ایک ایک کرکے ٹوٹ چکے ہیں۔ جن پر اس فریب
کی بنیاد تھی۔ یعنی اب نہ خاندانی تعلقات ہیں نہ پدرانہ شفقت نہ اولاد
کی سعادت نہ ازدواجی رشتوں کا تقدس نہ ایمان نہ اعتقاد نہ ذوق نہ حسن تخلیق
آخر آدمی کس بات پر خود کو دھوکہ دے۔ چنانچہ وہی بنیادی سوالات۔ ہم کیا
ہیں۔ کیوں ہیں۔ کس کے لئے ہیں۔ عمل کی معنویت ختم ہو جاتی ہے۔ کیا کریں
اور کیوں کریں۔ بیکیٹ Beckett کے آوارہ گردوں کو انتظار ہے۔ مگر کس کا!

ایک فریب کو دوسرے فریب سے بہلانے کی کوشش کی جاتی ہے اور یوں فریبوں کے جال بنتے چلے جاتے ہیں۔ ایلیٹ کے پروفراک Prufrock کی طرح انسان خود کو دھوکے پر دھوکے دیئے جاتا ہے اور جب پردے چاک ہوتے ہیں جب فریب کے جال ٹوٹتے ہیں تو ٹینی سن Tennyson's کی "لیڈی آف شیلٹ The Lady of Shalot کی طرح آئینہ چکنا چور ہو جاتا ہے اور زندگی دم توڑ دیتی ہے۔ یا اگر شعور ذرا پختہ ہے تو انسان بھونچکا رہ جاتا ہے اور دہل کر خاموش ہو جاتا ہے۔ زبان اور دماغ دونوں کو تالا لگ جاتا ہے اور وہ اگر بولتا ہے تو بولتا نہیں بہکتا ہے۔ یہی ایبسرڈ ڈرامے کا موضوع ہے۔

اس ایبسرڈ سے آدمی پہلے بھی دوچار رہا ہے۔ ایڈیپس Oedipus کا بھی یہ المیہ تھا اور ہیملٹ Hamlet کا بھی۔ ارسطو نے اسے لاعلمی کا نام دیا چونکہ اس کے ذہن میں اور اس کے معاشرے کے ذہن میں علم کا ایک واضح تصور تھا اور یونانی ہر قسم کی بدنظمی کو سماجی ہم آہنگی کے تابع کر دیتے تھے۔ شیکسپیئر کے ہاں یہی لاعلمی پراگندگی بن جاتی ہے چونکہ اب معاشرہ متزلزل ہے اور صحیح اور غلط کی پہچان مشکل ہے۔ قدیم فنکار۔ سوفوکلیز Sophocles کی طرح۔ ایک صورت حال کو سمجھتے تھے اور اس کی عکاسی کرتے تھے۔ شیکسپیئر عکاسی نہیں کر سکتا تھا اس لئے کہ جس کی عکاسی کرنی تھی اس کا ادراک خلط ملط ہو گیا تھا۔ چنانچہ اس کے ہاں تجسس ہے تلاش ہے۔ معنی کی کھوج ہے۔ "ہیملٹ" Hamlet پرابلم پلے Problem Play ہے۔ خود ایک مسئلہ ہے۔ اور اس کا سب سے اہم پہلو یہ ہے کہ اس ڈرامہ میں شیکسپیئر کچھ اہم بنیادی سوالات اٹھاتا ہے۔ آئنسکو سوال کرنے کے قابل بھی نہیں کیونکہ سوال کی تشکیل کے لئے خاکہ کا تصور چاہے کتنا ہی مبہم کیوں نہ ہو، ضروری ہے۔ چنانچہ آئنسکو نہ عکاسی کرتا ہے نہ سوال اٹھاتا ہے۔ وہ صرف ذہنی الجھنوں کو پیش کرتا ہے۔ یہ سمجھ کی نہیں تجربہ کی بات ہے۔ اس لئے کہ سمجھ بھی فریب ہے۔

ان الجھنوں کے پس پشت کچھ تو اس دور کے مسائل ہیں اور کچھ ان

لکھنے والوں کے اپنے ذاتی مسائل ہیں۔ ایبسرڈ Absurd ڈرامہ دوسری جنگ عظیم کے بعد کی پیداوار ہے۔ ایک طرف کمیونزم کی یلغار ہے۔ دوسری طرف فاشزم کا استبداد اور اس کے ساتھ ساتھ سرمایہ دارانہ نظام کا تیزی سے انحطاط پذیر معاشرہ۔ جو کچھ تھوڑا بہت یورپی تہذیبی سرمایہ ان تینوں کی زد سے بچ گیا تھا وہ جنگ کی تباہ کاریوں کی نذر ہو گیا۔ شاید اپنی پوری تاریخ میں پہلی مرتبہ انسان کو احساس ہوا کہ وہ کچھ ایسا اشرف المخلوقات بھی نہیں ہے۔ پہلی مرتبہ اسے اپنی بربریت وحشت اور درندگی کا احساس ہوا۔ پہلی مرتبہ اس کے شعور میں یہ بات آئی کہ اس کے اندر کہیں دور ایک شیطان چھپا بیٹھا ہے جو اس پر خدائی کر رہا ہے۔ وہ خود کو جن باتوں میں جانوروں سے افضل سمجھتا تھا انہی میں وہ ان سے بدتر نکلا۔ تباہی، غارت گری۔ لوٹ کھسوٹ لالچ ظلم، استبداد، تعصب، عصبیت اور عدم رواداری کھل کر سامنے آ گئے۔

رومانیہ میں آئرن گارڈ Iron Guard کے ظلم اور نازی Nazi نظریات نے آئنسکو کو تنگ کیا۔ ادموف Adamov آرمینیہ Armenia سے آیا۔ بیکٹ آئرلینڈ میں خیالات و تحریر پر سخت سنسر اور وہاں ملائیت کے زور سے تنگ آکر بھاگا۔ اس سے پہلے سٹرنڈبرگ پر کفر کا فتوےٰ لگا تھا جس سے کہ وہ بری قرار دے دیا گیا تھا مگر اس حادثہ سے اس کے اعصاب بری طرح متاثر ہوئے تھے۔ ژاں ژینے Jean Genet نے ساری زندگی بدقماشی کے اڈوں پر گزاری۔ ایلبی Albee لے پالک تھا۔ سٹرنڈبرگ Strindberg کے والدین اس سے بے پروا اپنے جھگڑوں میں الجھے رہتے تھے۔ رسم و رواج کے بندھن ابسن Ibsen کے لیے پریشانی کا باعث تھے اور اسے انسان ان کے ہاتھوں میں ایک کھلونا نظر آتا تھا۔ غرض تقریباً یہ سب کے سب لکھنے والے سیاسی، سماجی یا ذہنی طور پر اکھڑے ہوئے تھے۔ کہیں کٹر تعصبات کہیں جنگ۔ اور کہیں انقلاب کے ہاتھوں مارے ہوئے تھے۔ خصوصاً فاشزم۔ وہ کسی بھی شکل میں ہو۔۔۔ حسِ مزاح کو ختم کر دیتا ہے۔ جب کلیشے Cliche کوڈ Code بن جائے۔

جب گھسے پٹے کھوکھلے نعرے نظریاتی اصول بن جائیں تو پھر وہ نظریات نہیں رہتے۔ وہ بے جان ہوتے ہیں اور جن بھوت اور بلاؤں کی طرح چمٹ جاتے ہیں۔ ذہنوں پر مسلط ہو جاتے ہیں۔ پھر یہ بلائیں زندگی کی علامتیں بن جاتی ہیں اور انسان ان بلاؤں سے بھاگنے، بچنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہی بلائیں آئنسکو کے ڈرامہ میں کرداروں کی شکل میں آتی ہیں اور یہی اس کے ڈرامہ کا پس منظر بنتی ہیں۔

ایک اور شدید احساس جو ان لکھنے والوں کو پریشان کرتا ہے ان کے ذہنوں کو مفلوج کر دیتا ہے اور سوچ اور عمل کے سوتوں کو خشک کر دیتا ہے وہ یہ ہے کہ مغربی تہذیب لگتا ہے کہ ایک ایسے مقام پر آ کر رک گئی ہے جہاں سے کسی بھی سمت کوئی راہ نہیں نکلتی۔ تمام ادارے اس قدر مستحکم ہو چکے ہیں کہ ان کے بدلنے کا بظاہر کوئی امکان نظر نہیں آتا۔ سرمایہ دارانہ نظام کی جڑیں بہت دُور تک چلی گئی ہیں اور اگر وہ ہلیں تو مزید تباہی ہی آ سکتی ہے۔ جیسے فاشزم یا پھر اشتراکیت جو اپنے ساتھ آہنی دیوار بھی لا سکتی ہے۔ یہ لوگ زندگی کے عمل کو رکا ہوا محسوس کرتے ہیں۔ فرد معاشرتی نظام کے سامنے بے بس ہو چکا ہے۔ اس کے خلاف نہ کچھ کر سکتا ہے نہ ڈھنگ سے سوچ ہی سکتا ہے۔ "بالڈ سپرانو" Bald Suprano کے متعلق آئنسکو نے لکھا کہ یہ ایک ایسے معاشرے کی تصویر ہے جس میں سب مسائل حل ہو چکے ہیں۔ اور مرد عورت ہم آہنگی سے رہ رہے ہیں۔ ایسے معاشرے میں بقول آئنسکو زندہ رہنے کے لئے کوئی محرک نہیں۔ اس کا خیال ہے کہ جہاں برائی ختم ہو چکی ہے وہاں اچھائی کس کام کی۔ اور جہاں مسئلے ہی نہیں وہاں گفتگو کیسی۔ گویا آئنسکو کے نزدیک اصل قدریں برائی اور مسئلے ہیں۔ اچھائی اور ہم آہنگی کی حیثیت محض ثانوی ہے۔ یہ دراصل طبقاتی سوچ ہے ایک ایسے طبقہ کی سوچ جس کے بظاہر مسئلے کچھ نہیں ہیں۔ لیکن اصل میں مسئلہ یہ نہیں کہ مسئلے ختم ہو گئے ہیں بلکہ پریشانی یہ ہے کہ مسئلوں کی اس دنیا میں ایک چھوٹا سا جزیرہ ہے جہاں امن ہے۔ گرد و نواح کی بے چینی اس امن کو تباہ کر رہی ہے اور

اعصاب پر بوجھ بن کر سوار ہو جاتی ہے۔ اس کی ایک بہت اچھی تصویر چیخوف Chekhov نے اپنی ایک کہانی "ڈاکٹر کی آمد" میں کھینچی ہے۔ ایک دوشیزہ جو ایک بہت بڑے کارخانے کے مالک کی اکلوتی بیٹی ہے ہمیشہ بیمار رہتی ہے گو اسے ہر طرح کا آرام اور سہولت میسّر ہے۔ اس کے چاروں طرف ہر وقت بھاری بھرکم مشینوں کا شور مچا رہتا ہے۔ ڈاکٹر تشخیص کرتا ہے کہ اتنے مصروف ماحول میں اتنی بیکار زندگی ہی دراصل اس لڑکی کی بیماری ہے آنسکو اور اس کی طرح کے لوگوں کی بیماری بھی ایسی اعصابی بیماری ہے۔ آنسکو میں ایک احساس برتری ایک تمکنت اور عام زندگی کے متعلق حقارت کا جذبہ نمایاں ہے۔ اس میں ایک چڑچڑا پن محسوس ہوتا ہے جیسے کہ وہ روزمرہ کے چھوٹے چھوٹے مسائل کے متعلق کہہ رہا ہو کہ "میں کہاں اور یہ وبال کہاں"۔ یہی اس کی بیزاری کا ایک سبب ہے۔ امن وسکون وہی ہیں جو سب کے لئے ہوں۔ آج کی دُنیا میں قلعہ بند شہزادوں کے لئے کوئی گنجائش نہیں ہے۔

اس سوچ میں ایک اور ڈر بھی پوشیدہ ہے جس کو عام طور پر ڈراونی اور سائنسی کہانیوں کا موضوع بنایا جاتا ہے کہ اگر سائنس ایسے ہی ترقی کرتی رہی تو ایک دن انسان محض بے جان مشین ہو کر رہ جائے گا۔ ہکسلے Huxley کا "برِیو نیو ورلڈ" Brave New World اس خطرے کی نشاندہی کرتا ہے جو عام افسانوی ادب میں ڈریکولا Dracula اور فرینکسٹائن Frankenstein کی شکلوں میں پیش کیا گیا ہے۔ مگر یہ لوگ لاشعوری طور پر محسوس کرتے ہیں کہ آج انسان کو مشین تو وہ نظام بنا رہا ہے جو سائنس کو محض تجارتی اور عسکری مقاصد کے لئے استعمال کر رہا ہے اور سائنس کے عمرانی نتائج کو جان بوجھ کر توڑ مروڑ رہا ہے۔ گلیلیو Galileo کو دوربین بنانے کی اجازت ہے کیونکہ یہ جنگ اور تجارت میں کام آتی ہے مگر اسے یہ کہنے کی اجازت نہیں کہ زمین گھومتی ہے کیونکہ اس سے کائنات میں انسان کی مرکزیت خطرے میں پڑتی ہے۔ جس پر کہ طبقاتی نظام کی بنیاد ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ایٹم بم تو بن جاتا ہے مگر خوراک، رہائش اور محنت کے مسئلے بڑھتے جاتے ہیں۔ یہ لوگ بڑی آسانی سے اس حقیقت کو

بھول جاتے ہیں کہ ذہن کا براہ راست خارج کے عوامل سے رشتہ ہے۔ جیسے جیسے خارج کے عوامل پر انسان کا اختیار بڑھے گا ایسے ہی ذہن انسانی بھی ترقی کرتا جائے گا۔ ارتقائے ذہنی کے اس عمل سے انسان بالغ ہوتا ہے۔ لیکن جنہیں پچھلی چار صدیوں سے یہ پڑھایا جا رہا ہے کہ علم طاقت ہے ان کی سمجھ میں یہ بات نہیں آتی کہ علم ذمہ داری ہے۔ انسانیت کی امانت ہے اور یہ دوسروں پر فوقیت لے جانے کی نہیں بلکہ انکساری کی تربیت ہے۔

ان خارجی عوامل کے علاوہ ان ادیبوں کے اپنے بھی مسائل ہیں۔ سب سے بڑی بات تو یہ ہے کہ یہ تقریباً سب کے سب جلاوطن ہیں اور پیرس میں رہتے ہیں۔ چنانچہ ان کا ادب جلاوطنوں کا ادب ہے۔ انہوں نے زندگی کو اجنبی کی آنکھ سے دیکھا ہے۔ اس لئے ان کا کرب اور بھی شدید اور دوسروں کے کرب سے مختلف ہے۔ ان کی زندگی کی سب سے پہلی خصوصیت یہ ہے کہ وہ سب مفرور ہیں۔ فرار ان کے لئے ایک حقیقت ہے اور وہ شعوری یا لاشعوری طور پر اس کے لئے جواز ڈھونڈتے رہتے ہیں۔ یہ کامیو Camus کی طرح فرار کو خودکشی کی ایک صورت قرار دے کر رد نہیں کر سکتے۔ ان کے ہاں وابستگی فرض یا کمٹمنٹ کا کوئی تصور نہیں ہے۔ آئنسکو کے اپنے دیس کے لوگ تو گینڈے بن گئے تھے مگر اس اجنبی شہر میں یہ کیا ہیں۔ ان سے اس کا کیا رشتہ ہے۔ اپنے دیس میں آدمی حالات سے تنگ ہوتا ہے تو کڑھتا ہے کیونکہ مسائل اس کے اپنے مسائل ہوتے ہیں۔ وہ ان کے متعلق سوچتا ہے۔ یہ سوچ بھی اذیت ناک ہے۔ مگر پردیس میں وہ حالات کے ہاتھوں صرف تنگ ہوتا ہے۔ ان کے متعلق سوچ بھی نہیں سکتا۔ کڑھ بھی نہیں سکتا۔ کیونکہ وہ اس کے مسائل نہیں ہوتے وہ غیروں کے مسائل ہوتے ہیں جن کا وہ بھی نشانہ بنتا ہے۔ مگر ان پر زبان نہیں کھول سکتا۔ اپنے دیس میں گینڈوں کے درمیان رہنا دکھ کی بات ہے مگر پردیس میں اجنبیوں کے درمیان رہنے میں جو کرب ہے وہ ایبسرڈ ہے۔

"بالڈ سپرانو" میں آئنسکو نے انگریزی سیکھنے کی ابتدائی کتاب سے عام

بول چال کے فقرے اٹھا کر مکالمے بنائے ہیں۔ ایسی کتابوں میں فقرے زبان سکھانے کے لئے ہوتے ہیں۔ صرف بولنے کے لئے۔ گفتگو کرنے کے لئے نہیں۔ اجنبی آئنسکو کا پیرس میں تجربہ یہ ہے کہ اجنبی زبان میں لوگ بولتے ہوئے تو لگتے ہیں مگر ان سے گفتگو نہیں ہو سکتی۔ شان زے لیزے کے ہجوم میں رومانیہ کا ایک جلاوطن خود کو کس قدر تنہا محسوس کرتا ہے۔ جیسے کرسیوں سے بھرا ہوا اسٹیج جہاں اس قدر بھیڑ ہو کہ چلنا مشکل ہو جائے۔ لیکن بات کرنے کو دکھ بٹانے کا کوئی نہ ہو۔ اجنبیت میں انسان اشیا میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ جس سے ہم بات نہ کر سکیں وہ انسان نہ ہو کوئی پتھر ہو۔ کرسی ہو، درخت ہو۔ یا گینڈا ہو۔ اس سے کیا فرق پڑتا ہے۔ اس طرح زندگی کا عمل مکمل طور پر میکانکی ہو جاتا ہے اور وہ بے ساختگی جو زندگی کی روح ہے غائب ہو جاتی ہے۔ چنانچہ آئنسکو کے کرداروں میں جان نہیں ہوتی۔ میکانکی عمل ہوتا ہے۔ بات دل سے نہیں نکلتی بلکہ سطحی ہوتی ہے۔ جذبہ کی جگہ نپے تلے ردعمل ہوتے ہیں۔ مثلاً "بالڈ سپرانو" BALD SUPRANO میں آگ بجھانے والا اس لئے نہیں آتا کہ آگ لگی ہے وہ بس عادتاً ہی آجاتا ہے اور ہر وقت صرف آگ کے متعلق ہی سوچتا رہتا ہے۔ اسی طرح مسٹر سمتھ Mr. Smith کی ٹک ٹک کی مانند ان کے کمرہ میں لٹکا ہوا گھنٹہ بھی بس چلتا رہتا ہے۔ صحیح وقت نہیں دیتا۔ یعنی سب حرکات محض برائے حرکات ہیں۔ ان کا کوئی مطلب نہیں۔ آئنسکو کے ڈراموں میں کرسیوں، گینڈوں اور لاشوں کی جگہ اگر انسان بھی ہوتے ہیں تو وہ دراصل انسان نہیں ہوتے۔ وہ سب بھی اشیاء میں تبدیل ہو چکے ہوتے ہیں۔ یہاں کیفیتیں بھی جسم بن کر سامنے آتی ہیں۔ گویا انسان اشیاء کے سیلاب میں آگیا ہے۔ اسی لئے آئنسکو کے تھیٹر کو اشیاء کا تھیٹر بھی کہا جاتا ہے۔ یہ انسان کا بہت المناک زوال ہے۔ ڈی۔ ایچ لارنس . . . D H Lawrence کے نزدیک انسان کا شے ہو جانا ہی فحاشی ہے۔ بیشتر اشیاء کی اس دنیا میں جب کبھی انسانوں میں کوئی رابطہ پیدا ہوتا ہے تو وہ انسانی ہمدردی کا رابطہ نہیں ہوتا ہے بلکہ استبداد کا رابطہ ہوتا ہے۔ ظالم و مظلوم

کا رابطہ ہوتا ہے۔ قادر و مجبور کا رابطہ ہوتا ہے۔ ایک کی بات دوسرا سمجھ نہیں سکتا کیونکہ سب اپنے اپنے طور پر سوچتے ہیں۔ سب اپنے اپنے اندر سمٹ گئے ہیں۔ کوئی سوچ باہم نہیں ہے۔ ایسی صورت میں دوسرے ذہن میں خیالات اتارے نہیں جا سکتے مگر دوسرے ذہن کو مارا تو جا سکتا ہے۔ چنانچہ تعلیمی ادارے قتل گاہیں بن جاتے ہیں۔ "دی لیسن" The Lesson میں استاد اور شاگرد کا رشتہ قاتل و مقتول کا رشتہ بن جاتا ہے اور کمرہ امتحان اور کنسنٹریشن کیمپ Concentration Camp میں کوئی فرق نہیں رہتا۔

آج کے انسانوں کے درمیان تجربہ اس تجربہ سے مختلف ہے جو دور قدیم کے آدمی کو اشیاء کے درمیان ہوتا تھا۔ ایک فطرت پرست پیگن Pagan کبھی خود کو تنہا محسوس نہیں کرتا تھا پہاڑوں میں، ندی نالوں میں، بادلوں اور ہواؤں میں درختوں اور پتھروں میں، آسمان اور سمندر میں اسے روحیں نظر آتی تھیں۔ اس کا تجربہ ایک چھوٹے سے بچّے کے تجربہ کی طرح تھا... جس سے چاند باتیں کرتا ہے اور جو گڈوں گڑیوں سے دوستی کرتا ہے۔ ابسرڈسٹ Absurdist ایسی ہی طفلانہ نظر سے دنیا کو دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں اور یوں ریگریس Regress کرنا بھی ان کی ایک خصوصیت ہے۔ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ ان کے نزدیک انسان کا المیہ یہ نہیں کہ اس سے کوئی کوتاہی ہو گئی ہے جس کا ازالہ ہو سکتا ہو۔ بلکہ اس کا المیہ وہ مجبوریاں ہیں جن کا وہ عادی ہو چکا ہے۔ یعنی وہ کائنات کو اپنے تعصبات اور خواہشات کے مطابق دیکھنے کی کوشش کرتا ہے اور اس وجہ سے اسے بار بار مایوس ہونا پڑتا ہے۔ بار بار اس کے شعور پر چوٹ پڑتی ہے اور انا مجروح ہوتی ہے۔ اسے ان ہیجانی کیفیات سے نمٹنے میں مشکل پیش آتی ہے جو وقتاً فوقتاً اسے پریشان کرتی رہتی ہیں۔ اور جن بھوتوں کی طرح یکایک کہیں سے نمودار ہو جاتی ہیں۔ کانرڈ Conrad نے "لارڈ جم" Lord Jim میں زندگی کے لئے سمندر اور جہاز کی قدیم علامت استعمال کی ہے۔ سمندر کی تہہ میں ہزار قسم کی بلائیں آنکھوں سے اوجھل ادھر سے ادھر پھرتی رہتی ہیں۔ کہیں

غرق شدہ جہازوں کے پرانے ڈھانچے کہیں کوئی مری ہوئی بڑی سی وہیل اور
کہیں کوئی الٹی ہوئی کشتی۔ یہ اچانک اندھیرے میں جہاز سے ٹکراتے ہیں اور
اس میں شگاف پیدا کر دیتے ہیں۔ اسے توڑ دیتے ہیں۔ گویا بلاؤں نے
جسم اختیار کر لئے ہیں اور ان میں قوت، حرکت، بلکہ ارادہ، تباہ کن ارادہ
بھی پیدا ہو گیا ہے۔ ماہرین نفسیات نے لاشعور کے لئے ایسی ہی علامتوں
کا استعمال کیا ہے۔ ایبسرڈ Absurd ڈرامہ ان بلاؤں کا ڈرامہ ہے جو خود اپنی
قوت سے اپنے ارادے سے اپنی منطق سے وقتاً فوقتاً ظاہر ہوتی رہتی ہیں۔
جیسے ان بلاؤں کی منطق ہے ویسے ہی زندگی کی منطق بھی ہے۔ یہ عالم اکبر اور
عالم اصغر کا تعلق ہے۔ ذہن البتہ زندگی سے معنویت اخذ کر لیتا ہے۔ ایسی معنویت
جو دراصل زندگی کی معنویت نہیں ہے۔ بلکہ اس کی نفی ہے۔ زولا نے ڈرامہ میں
حقیقت نگاری کے متعلق کہا تھا کہ اس میں کردار محض افسانوی کردار بن کر رہ جاتے
ہیں۔ جبکہ میٹرلنک Maeterlink کے خیال میں روائتی تھیٹر جامد تھیٹر ہے۔ کٹھ پتلیوں
کا تماشہ ہے اس میں کرداروں کو بڑی محنت سے مکمل اور ہر نقص سے پاک بنانے
کی کوشش کی جاتی ہے اور انہیں ایک خاص نظریے کے تحت کے ایک خاص صورت
اور ایک خاص لب ولہجہ دیا جاتا ہے جیسا کہ ارسطو نے طے کیا تھا کہ ڈرامے کا پلاٹ
کس قسم کا ہونا چاہیے اور اس کے کردار کیسے ہونے چاہئیں۔ گویا روائتی ڈرامہ
کی اپنی منطق ہوتی ہے جو زندگی کی منطق سے مختلف ہوتی ہے۔ آئنسکو وغیرہ
کے نزدیک روائتی تھیٹر غیر حقیقی ہے جبکہ ایبسرڈ حقیقت سے قریب ہے۔

ڈرامہ جو قدیم دور میں نظریاتی تھا اور شیکسپئر کے دور میں تجزیہ اور تجسس
کی شکل میں ترقی کرتا رہا۔ ابسن Ibsen سٹرنڈبرگ Strindberg
سارتر Sartre کامیو Camus اور بریخت Brecht تک پہنچتے پہنچتے پروگرام
بن گیا تھا۔ اب ڈرامہ نظریات کا ترجمان اور انسانوں کی کاوشوں کا عکاس نہیں
رہا تھا بلکہ نئے نظریات کی ترویج کا ذریعہ بن گیا تھا۔ آئنسکو نے اس کے
تبلیغی مقصد سے انحراف کیا۔ اس کا کہنا تھا کہ نہ وہ زندگی کی نقل پیش کرتا ہے
نہ اس کی عکاسی کرتا ہے۔ بلکہ اس کا فن پارہ زندگی کے متعلق ہوتا ہے۔ یہ

وہ زندگی ہے جسے فن کار نے تخلیق کیا ہے۔ اس کے نزدیک ڈرامہ نظریہ ہے نہ پروگرام بلکہ ایک موڈ ہے۔ یہ جذبات کی تنظیم ہے جس کا خارجی حالات سے کوئی ضروری تعلق نہیں۔ چنانچہ ڈرامہ درگاہ اور پلیٹ فارم سے گزر کر خواب وخیال کی کیفیت تک پہنچ گیا۔ وجہ یہ ہے کہ مغربی معاشرے میں سب سے بڑا مسئلہ انفرادی آزادی ہے۔ قوم پرستی، نوکر شاہی فرقہ واریت اور رسم ورواج کے بندھنوں کی اس دنیا میں سخت گھٹن محسوس ہوتی ہے اور فرد اس سے نجات حاصل کرنا چاہتا ہے۔ مگر کس قسم کی نجات۔ ایک وہ نجات جو کامیو Camus کے ڈرامہ میں کالی گولا Caligula حاصل کرتا ہے۔ یعنی اخلاق سے نجات، ہمدردی سے نجات انسانیت سے نجات، وہ محسوس کرتا ہے کہ اس نے آزادی حاصل کر لی ہے۔ ظلم کرنے کی آزادی، بدچلنی کی آزادی، دوستوں کو فریب دینے کی آزادی دوسری طرف آزادی کا ایک ذمہ دارانہ تصور بھی ہے۔ یعنی آزادی انسان کو صرف بندھنوں سے چھڑاتی نہیں ہے۔ وہ اسے پابند بھی کرتی ہے۔ انسانیت کی بھلائی کے لئے پابند اس لحاظ سے ایبسرڈسٹس Absurdist کی سوچ منفی ہے۔ وہ صرف یہ جانتے ہیں کہ وہ کیا نہیں چاہتے۔ وہ یہ نہیں بتا سکتے کہ وہ کیا چاہتے ہیں۔ وہ صرف دوسروں کے بوجھ سے آزاد ہونا چاہتے ہیں۔ آئنسکو نے لکھا، اگر میں درختوں میں درخت، جانوروں میں بلی ہوتا۔ تو میں بھی ہوتا شعور مجھے جدا کرتا ہے۔" اور یہ شعور انسان کو دوسروں ہی سے نہیں خود اپنے آپ سے بھی جدا کرتا ہے۔ "بالڈ سپرانو" Bald Suprano میں طویل مکالموں کے بعد مسٹر اور مسز مارٹن Mrs Martin پر یہ عیاں ہوتا ہے کہ وہ مسٹر اور مسز مارٹن ہیں۔ یوں شخصیت کے تار پود بکھر جاتے ہیں اور دوسروں سے الگ ہو کر خود سے بیگانہ ہو کر انسان کے لئے نہ تو تاریخ کے کوئی معنی رہ جاتے ہیں نہ زبان کی کوئی اہمیت۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ خود عمل کا تصور ہی مہمل ہو کر رہ جاتا ہے اور اس کی معنویت سمجھ میں نہیں آتی۔

یہ وہ حالات تھے جن سے موجودہ دور کا اضطراب اور کرب پیدا ہوتا۔ لیکن

فن کتنا ہی باغیانہ کیوں نہ ہو بنیادی طور پر روایت سے منسلک رہتا ہے اور کسی نہ کسی صورت میں اسے ساتھ لے کر چلتا ہے۔ ایبسرڈسٹس Absurdists نے بھی گو کہ ڈرامہ کی مروجہ منطق سے انحراف کیا لیکن انہوں نے سٹیج کی روایات کو یونانی دور سے لے کر آج تک کی تمام روایات کو۔ اپنے فن میں سمونے کی کوشش کی ہے۔ یونانی ڈرامہ کی سب اہم خصوصیت مصنوعی چہرے تھے۔ ایبسرڈ ڈرامہ میں اداکار مصنوعی چہرے لگا کر تو نہیں آتے لیکن وہ کٹھ پتلیوں کی طرح حرکتیں کرتے ہیں جو دانستہ طور پر مصنوعی ہوتی ہیں۔ ان کے انداز، ان کا لب و لہجہ سب میکانکی ہوتا ہے۔ وہ کسی قسم کے جذبات کا اظہار نہیں ہونے دیتے۔ جیسے وہ انسان نہیں لکڑی کے تراشے ہوئے بت ہیں۔ یہ میکانکی انداز اداکاری خاموش سینما کی بھی روایت ہے۔ قدیم ڈرامہ کی دوسری خصوصیت زبان کی جگہ حرکات و سکنات اور چہرے کے اتار چڑھاؤ سے مطلب ادا کرنے کا طریقہ تھا۔ یہ بھی خاموش فلموں میں مقبول رہا۔ روایتی ڈرامہ کی ایک اور خصوصیت مسخروں کا کردار تھا۔ پہلے پہلے باقاعدہ طور پر پیشہ ور مسخرے ڈرامہ کے وقفوں میں ناظرین کی تفریح کے لئے چھوٹے چھوٹے منظر پیش کرتے تھے۔ پھر یہ کام اہم کرداروں سے بھی لیا جاتا رہا۔ جیسے شیکسپیئر کے ہاں ہیملٹ Hamlet لیئر Lear، رچرڈ سوئم Richard III اور شائی لاک کے کردار۔ یہ مسخرے بھی ہیں اور سنجیدہ المیہ کردار بھی۔ ایک اور روایت قرون وسطیٰ کے مذہبی تمثیلی ڈرامہ سے لی گئی جس میں کیفیات کو مجسم کر کے انسانی شکلوں میں پیش کیا جاتا تھا۔ جیسے انسان گینڈے بن جاتے ہیں۔ اس کے علاوہ کورس کا استعمال جیسے "دی بالڈ سپرانو" Bald Suprano میں سارے کردار اسٹیج پر جمع ہو جاتے ہیں۔ یہ ساری روایتیں کلاسیکی ڈرامہ میں باضابطہ طور پر اور پورے روایتی خلوص کے ساتھ پیش کی گئی ہیں۔ ایبسرڈ ڈرامہ میں ان سب کا استعمال کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ یونانی بیکا نیلیہ سے ہیجانی اور جنونی کیفیتوں کے اظہار کا طریقہ لیا گیا اور رسمی مذہبی ڈرامہ BACCHANALIA RITUAL کا بھی جا بجا استعمال کیا گیا جیسے "دی لیسن" میں شاگرد کا قتل ایک ریچوئل Ritual کے انداز

میں پیش کیا گیا ہے۔ دوسری روائتیں جنہیں ایبسرڈ نے اپنایا وہ بچوں کے ادب اور مہمل ادب کی روائتیں ہیں جیسے " ایلس ان ونڈرلینڈ " Alice in wonderland روایات کے استعمال کے تین فائدے معلوم ہوتے ہیں۔ پہلے یہ کہ بات اگر ناقابل فہم ہے تو کم از کم اس کا پیرایۂ اظہار مانوس ہوتا کہ ناظرین بالکل ہی بور نہ ہو جائیں۔ دوسرے یہ کہ زبان اگر ذریعۂ اظہار کے طور پر ناکام ہو گئی ہے تو اظہار کے دوسرے طریقوں سے کام لیا جائے۔ (بعض دفعہ محسوس ہوتا ہے کہ آئنسکو کے ڈرامہ میں زبان محض خاموشیوں میں ربط قائم کرنے کے لئے استعمال کی گئی ہے) اور تیسرے یہ کہ اگر اپنے خیالات اور گفتگو میں نہیں تو کم از کم اپنی حرکات میں لوگ آپس میں کچھ تعلق۔ کچھ ہم آہنگی محسوس کر سکیں۔ غرض اس ڈرامہ میں ایک کوشش بہت واضح ہے اور وہ ہے ابلاغ کی کوشش دوسروں سے کوئی نہ کوئی رابطہ پیدا کرنے کی کوشش یعنی ایبسرڈ کچھ بھی ہو مردم بیزاری نہیں ہے۔

ایبسرڈ میں ایک اور عمومی مرض کی علامات بھی ملتی ہیں۔ وہ یہ کہ مقصد و مفہوم تو زندگی سے ناپید ہوتے جا رہے ہیں۔ لیکن کچھ کرنے کی صلاحیتیں بڑھتی جا رہی ہیں۔ تکنیک ترقی کرتی جا رہی ہے۔ یہ بالکل ایسے ہی ہے جیسے سائنس کا اصل مقصد۔ انسانی بہبود۔ تو کہیں گم ہو گیا ہے مگر سائنس کی تکنیک ترقی کر گئی ہے۔ یہ عدم اعتدال سخت نقصان دہ ہے۔ اس طرح سائنس اٹیم بم بناتی ہے اور اسٹیج ایبسرڈ کو پیدا کرتا ہے۔ لیکن ایک بات ضرور ہے کہ اگر تکنیک پر عبور ہو تو جب بھی سوچ ٹھیک ہو گی فوری عمل میں آسکے گی۔

تکنیک کے سلسلے میں ایبسرڈ کی ایک اور اہم خصوصیت یہ ہے کہ اس نے المیہ اور سوانگ (فارس Farce) کو ملا دیا ہے۔ المیہ اور سوانگ اصل میں ایک ہی تصویر کے دو رخ ہیں۔ المیہ سنجیدہ تمثیل ہے اجبکہ سوانگ احمقانہ حرکتوں کا کھیل۔ اگر زندگی مصیبت نظر آتی ہے تو انسان المیہ محسوس کرتا ہے اور اگر زندگی حماقت نظر آتی ہے تو انسان ہنس پڑتا ہے۔ انسان مظلوم ہے یا مضحکہ خیز۔ فیصلہ مشکل ہے یہ شیکسپیر کا دو شاخہ (چمٹے ایسی ٹانگوں والا) جانور TWO-FORKED ANIMAL

جو بقول کانرڈ تلی جیسا خوبصورت بھی نہیں ہے۔ المیہ ہمدردی سے پیدا ہوتا ہے اور اگر ہمدردی کی جگہ بے دردی لے لے تو یہ سوانگ بن جاتا ہے، محض پھکڑپن۔ یوریپڈیز نے دونوں کو ملا دیا تھا۔ اور ارسطو کو یہ بات پسند نہیں آئی تھی وہ کرداروں پر رونے کی بجائے ان کا اور ان کی حماقتوں کا مذاق اڑاتا تھا۔ یہ ہنسی سخت بھیانک بھی ہو سکتی ہے جیسے لیئر Lear اور ایڈگر Edgar کا پاگل پن۔ اسی طرح المیہ مضحکہ خیز بھی ہو سکتا ہے جیسے کہ رچرڈ سوئم یا اس سے بھی زیادہ وینس Venice کے سوداگر کا المیہ۔ دونوں میں بہت باریک فرق ہے جسے ایبسرڈسٹ مٹا دیتے ہیں۔ اس وجہ سے ان کا ڈرامہ ڈرامہ نہیں بلکہ ڈرامہ کا چربہ نظر آتا ہے۔ لیکن اس کا ایک فنی فائدہ یہ بھی ہے کہ اس سے مغائرت کا اثر خود بخود پیدا ہو جاتا ہے بریخت کی طرح اسے پیدا کرنے کے لئے محنت نہیں کرنی پڑتی۔ یہاں ناظر کبھی بھی منظر میں گم نہیں ہوتا۔ کیونکہ منظر میں نہ کوئی منطق ہوتی ہے نہ معقولیت۔ یہ اس قدر بے ہنگم ہوتا ہے اور دوسرا فائدہ تجارتی بھی ہے کہ اس طرح ڈرامہ کو مزاحیہ انداز دے کر مقبول بنایا جا سکتا ہے۔

رہی حقیقت نگاری تو یہ سٹیج کا ایک اسلوب ہے۔ اسی طرح حقیقت نگاری سے انحراف بھی ایک اسلوب ہے۔ ایسا ہی ایک اسلوب علامت نگاری ہے۔ مکمل حقیقت نگاری فن میں ناممکن ہے کیونکہ پیرا اظہار کا پردہ ہی فن کو فن بناتا ہے۔ حقیقت نگاری کے جوش میں اٹھارویں صدی کے ڈرامہ نگار گھوڑوں کو سٹیج پر لے آئے تھے۔ اسی طرح اگر حقیقت نگاری سے انحراف اس قدر زیادہ ہو جائے کہ جو کچھ سٹیج پر دکھایا جائے وہ کسی اور ہی دنیا کی بات لگے تو پھر فن ناقابل فہم ہو جاتا ہے اور اس کو قبول کرنا بھی مشکل ہو جاتا ہے۔ دراصل ناظر اور فن کے درمیان جو فن کا پردہ ہے وہ اتنا لطیف ہونا چاہیے کہ اس میں سے زندگی کے خدوخال نظر بھی آئیں اور یہ احساس بھی رہے کہ جو کچھ ہو رہا ہے وہ پردے پر ایک عکاسی ہے اصل واقعہ پیش نہیں آ رہا ہے۔ جیسے کہ روزمرہ واقعات ہمارے سامنے پیش آتے رہتے ہیں۔ اصل میں حقیقت نگاروں اور علامت نگاروں کے درمیان جھگڑا یہ

نہیں ہے کہ زندگی کی عکاسی کی جائے یا نہیں۔ جھگڑا صرف یہ ہے کہ ناظر اور منظر کے درمیان جو پردہ ہے وہ کتنا لطیف یا کتنا دبیز ہونا چاہیے۔ یہ کوئی نظریاتی مسئلہ نہیں ہے۔ یہ ذوق کی بات ہے۔ ضرورت کی بات ہے۔ مقصد کی بات ہے۔ اور کسی بھی معاشرے کے فنی شعور کی بات ہے۔

اب یہ بات بھی سننے میں آتی ہے کہ ایبسرڈ کا دور ختم ہو چکا ہے۔ ایلبی اور آداموف نے اب علامتوں کے کھیل کی جگہ زندگی کی عکاسی شروع کر دی ہے۔ لیکن غالباً بات ذرا سادہ سی ہے۔ ایبسرڈ ڈرامہ اب بھی ایبسرڈ ہے مگر اب ہم اس کے عادی ہو چکے ہیں۔ جس طرح شروع شروع میں "ویٹنگ فار گوڈو" Waiting for Godot ایک بہت ہی عجیب سا کھیل لگا تھا جو کسی کی سمجھ میں نہیں آتا تھا آج وہ کیفیت نہیں ہے۔ پہلے پہلے تجربہ سے لوگ بھونچکے ہو کر رہ گئے تھے۔ ان کے گمان میں بھی یہ بات نہیں تھی کہ ڈرامہ اس قدر بے ہنگم ہو سکتا ہے۔ لیکن اب یہ اجنبی نہیں رہا۔ اب یہ ڈرامہ سمجھ میں آنے لگا ہے۔ اب لوگ بے ہنگم ڈرامہ دیکھنے کے لئے ذہنی طور پر تیار ہو کر جاتے ہیں کہ اس طرح کوئی حیرانی یا پریشانی نہیں ہوتی۔ پھر اب یہ بھی معلوم ہو گیا ہے کہ ایبسرڈسٹ کہنا کیا چاہتے ہیں۔ اس لئے اب ان کی بات سمجھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اس کے علاوہ اب ان کی علامتیں اور فنی اصطلاحیں وغیرہ بھی عام ہو چکی ہیں اور ان کا سمجھنا قطعی مشکل نہیں رہا ہے۔ اب تو خود ایبسرڈسٹ کو یہ شکایت ہونی چاہیے کہ زبان کی طرح علامتیں بھی فوسلائزڈ Fossilised ہوتی جا رہی ہیں۔ پہلے جو علامتیں مشکل اور مبہم نظر آتی تھیں اب وہ واضح اور صاف معلوم ہوتی ہیں۔ پہلے جہاں ہر چیز غیر منطقی اور بے ربط نظر آتی تھی اب اس میں منطق بھی دکھائی دیتی ہے اور ربط بھی نظر آتا ہے۔ خاص اسلوب کچھ عام ہی ہو گیا ہے۔

ایبسرڈ نے تکنیک میں خاصی ترقی کی ہے۔ اور سٹیج کو الفاظ کی جگہ تصویروں کی زبان دینے کی کوشش کی ہے۔ وہ زبان جو خوابوں کی زبان ہوتی ہے۔ اس وجہ سے ان کی منطق بھی زبان کی منطق سے مختلف ہے۔ خوابوں کی اپنی ایک منطق ہوتی ہے۔ جس پر ان ڈرامہ نگاروں نے اہم تجربے کئے ہیں۔ اس طرح ایک

طرف جدید نفسیاتی علوم نے اور دوسری طرف ان لکھنے والوں نے انسان کی الجھنوں کی عمیق گہرائیوں تک کھوج لگانے کی کوشش کی ہے اور ڈرامہ کے اہم امکانات کی نشاندہی کی ہے۔ اس طرح انہوں نے ڈرامہ کو وعظ اور لذت آفرینی سے نکال کر ایک ایسی صنف بنا دیا ہے۔ جہاں گفتگو اور منظر کچھ سکھانے یا سمجھانے کے لئے نہیں بلکہ ذہن کو جھنجھوڑنے اور اس کو سوچنے پر مجبور کرنے کے لئے استعمال ہوتے ہیں۔

لیکن جو مسئلے یہ لوگ اٹھاتے ہیں ان کے متعلق بات اتنی واضح نہیں ہے۔ دراصل ایبسرڈ ڈرامہ مغربی بورژوازی کے مسائل کا ڈرامہ ہے۔ جہاں ایک طبقہ کو بظاہر کوئی مسائل نہیں ہیں۔ نہ روزگار کے نہ رہائش اور خوراک کے۔ اسی طرح ایک ترقی یافتہ معاشرے میں انہیں دوسرے مسائل سے بھی دوچار ہونا نہیں پڑتا۔ جیسے ٹرانسپورٹ کا مسئلہ۔ دفتری جھنجھٹوں کا مسئلہ۔ رسم ورواج کی قید رشوت اور اقربا پروری وغیرہ کے مسائل ہم ان کے مسائل شاید سمجھ بھی نہیں سکتے۔ وہ بور ہیں۔ ہم مصیبتوں کے شکار۔ ان کو یہ نہیں معلوم کہ مسئلے کیا ہوتے ہیں۔ ہم سوچ بھی نہیں سکتے کہ مسئلے ختم بھی ہو سکتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ عام مسائل کو مسائل نہیں سمجھتے اور صرف مابعدالطبیعاتی مسائل پر زور دیتے ہیں۔ مغرب کے بورژوا ادیب کو یہ شکایت ہے کہ وہ تنہا ہے اسے کوئی پوچھتا نہیں۔ ہمارا مسئلہ یہ ہے کہ معاشرہ ہماری ضرورت سے زیادہ پرواکرتا ہے اور قدم قدم پہ ہماری پوچھ گچھ ہوتی ہے۔ کپڑے کیسے پہنے ہیں۔ بال کیسے بنائے ہیں۔ ویسے مغرب میں بھی ہماری طرح کے لوگ ہیں۔ مگر یہ ڈرامے ان کے لئے نہیں۔

ایبسرڈ بحیثیت فن اب تخلیقی عمل کا ایک اہم حصہ بن چکا ہے اور اس کا مستقبل بارآور نظر آتا ہے۔ مگر آئندہ شاید اس کے موضوعات وہ نہیں ہوں گے جو بیکٹ یا آئنسکو کے ہیں۔ وہ کسی خاص طبقہ کی نمائندگی نہیں کریں گے۔ بلکہ وہ عام انسانوں کے مسائل کو پیش کرنے کی کوشش کریں گے۔

ایڈورڈ ایلبی

ایلبی واشنگٹن میں پیدا ہوا۔ وہ ایک بے پالک تھا۔ تھیٹروں کے ایک بڑے سلسلہ کے مالک نے اسے اس وقت گود لے لیا تھا جب کہ وہ ابھی دو ہفتہ کا بھی نہیں ہوا تھا۔ یوں شروع ہی سے وہ دنیا میں ایک اجنبی تھا۔ گو کہ وہ آئنسکو کی طرح جلا وطن نہیں تھا۔ یہی نفسیاتی اجنبیت اسے امریکی معاشرہ کا بے لاگ نقاد بناتی ہے۔ اس کا بچپن الجھنوں میں گزرا اور اس کی تعلیم بے قاعدہ اور ادھوری رہی۔ روزگار کے سلسلہ میں بھی اس نے کبھی لگ کر کام نہیں کیا۔ شروع میں اس نے شعر بھی لکھے۔ اور ایک ناول پر بھی طبع آزمائی کی۔ لیکن اسے کامیابی سٹیج پر حاصل ہوئی۔ ایلبی کو کچھ حلقوں میں یورپ کی ایبسرڈ تحریک کا نمائندہ سمجھا جاتا ہے۔ جو غالباً زیادہ صحیح نہیں ہے۔ اس لیے کہ وہ انسان سے مایوس نہیں وہ صرف امریکی سماج کے اعلیٰ اقدار کے دعووں سے مایوس ہے وہ ترقی اور انسانی عظمت کے امریکی خواب کی تعبیر سے مطمئن نہیں۔ وہ امریکیوں کی سہل انگار خوش فہمیوں سے بددل ہے اور امریکی سماج کے اعلیٰ اقدار کے دعووں کو خود فریبی اور منافقت سمجھتا ہے۔
وہ اس مکروہ معاشرے کی بنیادوں کو ہلانا چاہتا ہے۔

"امریکی خواب" ایلبی کے ہاں ڈراؤنا خواب بن کر آتا ہے۔ اسے بھی آئنسکو کی طرح بھوتوں، چڑیلوں اور بلاؤں نے گھیرا ہوا ہے۔ لیکن ایلبی سمجھتا ہے کہ ان بلاؤں سے نجات حاصل کی جا سکتی ہے۔ اس لیے کہ ان بلاؤں کو انسانوں نے خود پیدا کیا ہے۔ اور اسی لیے ان کا قلع قمع بھی انسان ہی کر سکتے ہیں۔ خواہ ان کا تعلق "کلیسا کے شہزادوں" سے ہو یا گھریلو کشمکش اور خاندانی رشتہ بندیوں سے یہ بلائیں تو ہیں مگر بلائے ناگہانی نہیں ہیں۔ ان بھیانک حقیقتوں کے پیچھے سماجی اور اقتصادی عوامل کار فرما ہیں۔ یہ "امریکی خواب" کی وہ تعبیر ہے جس میں اشتراکیت، جوہری توانائی کی ہولناکی، سرد جنگ، نسلی

منافرت اور مخصوص مفادات نے ہلچل مچا دی ہے۔ اور ان سب سے بڑھ کر وہ خطرہ ہے جو آج کے ترقی یافتہ انسان کو اپنی ہی ترقی سے ہے۔ سائنس سے ہے۔ سائنس جو انسانوں کو اشیا میں تبدیل کر رہی ہے اور جس کے غالباً سب سے زیادہ مہلک ہتھیار تاریخ اور جینیٹک انجنیئرنگ Genetic Engineering ہوں گے۔

ایلبی کے لہجہ میں زبردست طنز ہے وہ عبرت دلانا چاہتا ہے۔ ناامیدی کی ترغیب نہیں۔ اجنبیت اس کا بھی موضوع ہے اور کتوں سے رشتہ استوار کرنا اسے انسانوں سے رابطہ حاصل کرنے سے کہیں زیادہ آسان نظر آتا ہے۔ قوم، خاندان، ذاتی ملکیت، خوشحال مستقبل اور سائنس کی بالادستی، بنیادی امریکی اقدار ہیں۔ ایلبی ان کا تجزیہ کر کے ان کے پرخچے اڑانا چاہتا ہے۔ وہ امریکہ کے خوشحال معاشرہ کو اس کے گھناؤنے رخ دکھاتا ہے اور امریکیوں کو خواب غفلت سے جھنجھوڑنے کی کوشش کرتا ہے اس کے نزدیک امریکی معاشرہ محض ایک نمائشی معاشرہ ہے جس میں جوانمردی صرف تن سازی اور پٹھوں کو مضبوط کرنے تک محدود ہے اور جہاں سب سے سچا مذہب دولت ہے۔

امریکی خواب اور اس کی تعبیر

ایڈورڈ ایلبی Albee کے ساتھ یورپی سٹیج کے ہنگامے امریکہ میں نمودار ہوئے، بریخت Beckett لورکا Lorca آئنسکو اور پنٹر Pinter وغیرہ نے یورپی ڈرامے کو ایک سمت دی۔ اسے زندگی کے نئے مسائل سے روشناس کرایا۔ اور نئی تکنیک کی مدد سے دورِ جدید کے تقاضوں کے مطابق ڈھالا۔ امریکہ سماجی اور سیاسی لحاظ سے یورپ سے ایک مختلف صورتِ حال سے گزرا ہے اس لئے یورپ کی اکھاڑ پچھاڑ میں علم و فن پر جو گذری امریکی ماحول اس سے بہت حد تک متاثر نہیں ہوا۔ یہ صحیح ہے کہ امریکہ خود ایک انقلاب کی پیداوار ہے مگر اب انقلاب دور کی بات ہو گئی ہے۔ امریکہ سمندروں کے پار پانیوں کے درمیان ایک محفوظ خطۂ ارض رہا ہے۔ جہاں صرف جہاز اور کشتیاں ہی مشکل سے نہیں پہنچتے تھے بلکہ سیاسی اور سماجی طوفانوں کو بھی وہاں پہنچنے میں بہت دیر لگتی تھی۔ چنانچہ نئے دور کے یورپی مسائل سے امریکہ اتنا ہی دور رہا جتنا نیویارک پیرس سے۔ لیکن دنیا بڑی تیزی سے سمٹتی جا رہی ہے اور سمندروں جیسے فاصلے بھی معدوم ہوتے جا رہے ہیں۔

ایلبی Albee وہ ممتاز امریکی ڈرامہ نگار ہے جس نے موجودہ دور کے خطرناک رجحانات کو امریکی ماحول میں سرایت کرتے ہوئے دیکھا ہے یہ ابھی سطح سے نیچے کسی حد تک پوشیدہ رجحانات ہیں۔ لیکن اب سطح پر بھی ان کا پیدا کیا ہوا انتشار نظر آنے لگا ہے۔ امریکی معاشرے کا بظاہر پرسکون ماحول مطمئن گھریلو، ازدواجی زندگی کی نعمتیں، اعتقادات اور رسم و رواج کے مضبوط حصار ایلبی کے ڈراموں میں کاغذی گھروندوں کی طرح بے ثبات نظر آتے ہیں۔ دنیا بدل رہی ہے۔ فنکار اس سے پریشان ہے۔ وہ پرانی قدروں کو تباہ ہوتے ہوئے دیکھ رہا ہے اس کی خواہش ہے کہ یہ خوفناک طوفانی رات ختم ہو جائے وہ یورپ کے ایبسرڈسٹس Absurdists کی طرح اس پراگندگی کو انسان کا مقدر نہیں سمجھتا۔ وہ جانتا ہے کہ یہ تباہی انسان کی اپنی لائی ہوئی ہے۔ لیکن اس کے بعد جو صبح نمودار ہونے والی ہے اس کے خدوخال کیا ہوں گے۔ ابھی ایلبی ان

میں A Delicate Balance کا تصور نہیں کر سکا اور ابھی اس مقام تک پہنچا ہے جہاں
Claire کہتی ہے کہ "ہم اس مصیبت سے نجات حاصل کر لیں ۔۔۔۔۔ اور دوسری یلغار کا انتظار
کریں"۔ روایت پرست رواج پسند یا وہ جن میں حقیقت کا سامنا کرنے کی ہمت نہیں ان خیالات
سے آنکھیں چرا کر خیالی جنتیں آباد کرنا چاہتے ہیں۔ ایلبی Albee اس خیالی جنت کے تار و پود
بکھیر دیتا ہے۔ اپنے پہلے مختصر ڈرامے کا نام اس نے The Zoo Story "چڑیا گھر کی کہانی"
رکھا ہے (اور یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ اس ڈرامہ کا افتتاح امریکہ میں نہیں ہو سکا اور اسے پہلی
مرتبہ جرمنی میں سٹیج پر پیش کیا گیا) یہ چڑیا گھر" اس کا موجودہ سماج ہے جس میں مختلف قسم کے
جانور اپنے اپنے پنجروں میں علیحدہ علیحدہ مقید ہیں۔ یہ چڑیا گھر امریکی سماج کا ایک ایسا استعارہ
ہے جو امریکیوں کے ذہنوں پر مسلط ہے۔ جس شہر میں ایلبی نے یہ ڈرامہ لکھا اسی شہر نیویارک کے
بہت وسیع و عریض چڑیا گھر میں آنے والوں کو نہ صرف اس بات کا شعوری طور پر احساس ہوتا ہے
بلکہ انہیں باقاعدہ طور پر یاد دلایا جاتا ہے کہ وہ کس قسم کے معاشرے میں رہ رہے ہیں۔ چڑیا گھر
کے اس حصے میں جہاں گوریلے رکھے ہوئے ہیں چار پانچ بڑے بڑے جنگلوں کے درمیان جن کے
پیچھے خوفناک دیو قامت بن مانس بند ہیں ایک پنجرے کے باہر سرمئی رنگ کا ایک شیشہ لگا ہوا ہے
یہ قد آدم سے بھی بڑا شیشہ ہے اس پر غور سے نظر پڑ جانے کے بعد اس کے پیچھے ایک سایہ سا
ہلتا ہے محسوس ہوتا ہے۔ لگتا ہے کہ یہ شاید بہت ہی خطرناک بن مانس ہے غور سے دیکھتے
ہوئے اس پر لکھی ہوئی دھندلی سی عبارت پر نظر پڑتی ہے جو کچھ اس طرح ہے:

"یہاں آپ ایک ایسے جانور کو دیکھ رہے ہیں جو اس قدر خوفناک ہے
کہ اس نے دوسرے جانوروں کی پوری کی پوری نسلیں دنیا سے مٹا دی ہیں"

ہٹ کر شیشے پر نظر ڈالنے سے احساس ہوتا ہے کہ یہ ایک آئینہ ہے جس میں دیکھنے
والے اپنی ہی شکل دیکھ رہے ہیں۔ اس آئینہ میں امریکی معاشرہ کی مسخ شدہ شکل نظر آتی
ہے ۔ یہ کس قدر بھیانک ہے۔ ایلبی نے اسی عکس کو سٹیج پر لانے کی کوشش
کی ہے۔ اس استعارے کے حوالے سے دو باتیں واضح ہو کر سامنے آئی ہیں۔ پہلی یہ کہ اس
سماجی چڑیا گھر کی دیواریں انسان کی اپنی اٹھائی ہوئی ہیں اور ان کے پیچھے خوف اور درندگی انسان
کے اپنے اندر چھپی ہوئی درندگی کے احساسات کا عکس ہیں اور دوسری بات جس سے سماج کے علمبردار
کو دہشت ہوتی ہے یہ کہ ایلبی Albee کے ڈراموں میں یہ اشارہ ملتا ہے کہ اگر یہ دیواریں

ٹوٹ جائیں تو کیا ہوگا۔ اس لئے کہ اس معاشرے کی بنیاد باہمی محبت اور ہمدردی پہ نہیں بلکہ باہمی شکوک اور رقابت پر ہے۔ یہ اندر کا جنگل اگر دیواریں توڑ کر باہر آگیا تو کس طرح سب ایک دوسرے کی گردنیں دبوچ لیں گے۔ اس قسم کے خطرات کا اظہار کافی عرصہ سے لاشعوری طور پر ڈریکولا Dracula ۔ فرینکسٹائن Frankenstein, اور کنگ کانگ King Kong قسم کے کرداروں کے ذریعے ہوتا رہا ہے۔ یہ آزاد دنیا کا وہ مثالی معاشرہ ہے جس کی بقا کو انسانیت اور تہذیب کی بقا کی ضمانت سمجھا جاتا ہے اور جسے تمام اعلیٰ اقدار کا محافظ جانا جاتا ہے۔

اس جنگل کی درندگی انسانی رشتوں میں ظاہر ہوتی ہے۔ Zoo Story میں پیٹر Peter ایک جانور ہے جس نے ایک کتے سے دوستی کی ہے اس سے رشتہ قائم کیا ہے محبت کا رشتہ، خوف کا رشتہ۔ وہ اس کتے سے رابطہ قائم کرنے میں کامیاب ہوگیا ہے اور کہتا ہے کہ وہ کتے کو "جانتا ہے" اور ساتھ ہی یہ بھی کہتا ہے کہ کیا یہ کہنا مضحکہ خیز نہیں کہ میں کتے کو جانتا ہوں۔ وہ جیری Jerry کو سبزی ترکاری سمجھتا ہے مگر آخر میں مرتے مرتے اسے سراہتے ہوئے جیری سے کہتا ہے۔ تم اصل میں نباتات میں سے نہیں ہو، تم جانور ہو، تم بھی ایک جانور ہو۔ ایلبی Albee تمام انسانی رشتوں میں اس درندگی کو دیکھتا ہے۔ انسان کا انسان سے رشتہ۔ پھر محدود سطحوں پر ازدواجی رشتہ، والدین اور اولاد کا رشتہ، خاندانی رشتے، دوستی کے رشتے، کاروبار کے رشتے اور ان سب سے اوپر انسان اور خدا کا رشتہ۔ ایلبی Albee کے مختلف ڈرامے ان ہی رشتوں کا تجزیہ ہیں یہ رشتے جو محض رسم و رواج کے سہارے قائم ہیں۔

یورپ میں ان ٹوٹتے ہوئے رشتوں کا سراغ سٹرنڈ برگ Strindberg نے لگایا تھا۔ سٹرنڈ برگ اور ایلبی Albee کے درمیان مختلف سطحوں پر مماثلت نہ اتفاقی ہے۔ نہ اکتسابی یہ نہیں کہ ایلبی نے سٹرنڈ برگ Strindberg کے ڈراموں پہ مشق کی ہے۔ بلکہ حقیقت یہ ہے کہ جس طرح سطحی سکون اور اطمینان کے نیچے سٹرنڈ برگ Strindberg نے آتے ہوئے طوفان دیکھے تھے اسی طرح ایلبی Albee نے یہ خطرات اپنے امریکی ماحول میں دیکھے ہیں یہ خود فریبی اور خود ساختہ حصاروں کی وہ دنیا ہے جسے صاحب بصیرت فنکار

مسمار کرنا چاہتا ہے۔ جس طرح سٹرنڈبرگ Strin te کے کردار اپنی انا کے حصار میں خود کو محفوظ کر لیتے ہیں۔ اسی طرح کا عمل ابسن کے ہاں بھی نظر آتا ہے۔ اس کی بہت بڑی وجہ یہ ہے کہ باہر کی دنیا اس تیزی سے بدل رہی ہے کہ فرد اس تبدیلی کے لئے خود کو تیار نہیں کر پاتا۔ سماجی نظام بہت ہی لطیف دھاگوں سے بندھا ہوا ہے۔ اس کے تانے بانے کچھ ایسے ہیں کہ اگر ان کا ایک تار بھی اپنی جگہ سے ہل جائے تو پورا کا پورا نقشہ بگڑ جاتا ہے۔ سٹرنڈبرگ Strindberg کے The Dance میں لوگ بڑے حیران ہو کر باتیں کرتے ہیں کہ دنیا کو کیا ہو گیا ہے۔ کہ ایک آدمی نے بنیئن چننے کا کام شروع کر دیا ہے اور ایک عورت نے اپنے بیمار خاوند کو جھاڑو سے بری طرح مارا ہے یہ مردوں کی وہ دنیا ہے جو محض مردوں کی برتری سے قائم رہ سکتی ہے جس میں عورت بقول ابسن، ایک گڑیا ہے۔ جسے گڑیا گھر میں سجایا جاتا ہے۔ ابسن نے A Doll's House میں دکھایا ہے کہ اگر یہ گڑیا بول پڑے اگر اپنا حق مانگنے لگے تو کیسی قیامت آجاتی ہے۔ بنا بنایا گھر بگڑ جاتا ہے۔ اور معاشرے کو سخت خطرہ لاحق ہو جاتا ہے۔ چنانچہ حقوق محض نعرے بن کر رہ جاتے ہیں۔ ly Fre

ہیں ابزبیتھ Elizabeth کہتی ہے کہ اس آخری جمہوریت" میں ہم ان حقوق کی بات نہیں کر رہے جو ہم اپنے خیال میں اپنے اس بے سروپا ملک میں خود کو دے دیتے ہیں۔ مثلاً زندگی۔ آزادی اور ناممکن کے حصول کا حق urs it of the

یہاں اگر ہے تو بس ایک حق ہے کہ ہر شخص کو خود یہ فیصلہ کرنا ہوتا ہے کہ وہ پیئے گا یا نہیں۔ چنانچہ جہاں ایسے نہیں ہے کہ کس کو کتنی آزادی سے وہاں یہ بھی جاننا ممکن نہیں رہتا کہ کون کیا ہے۔ تشخص خواہ انفرادی ہو یا قومی حقوق و اختیارات کے نظام سے ہی متعین ہوتا ہے۔ حقوق اور آزادیوں کے بغیر تشخص لباس تک محدود ہو کر رہ جاتا ہے۔ مثلاً اسی ڈرامے میں جب آسکر Oscar سیم کے کپڑے پہنتا ہے تو سیم Sam بن جاتا ہے۔ یہاں پہچان اور اقدار سب سطحی ہیں۔ بقول ابزبیتھ حق صرف ایک ہے۔ "میں کیا ہوں" باقی سب ثقافت آزادی، عزت، ملکیت یہ کہنا کہ ہر بات جائز ہے، غلط ہے۔ اس لئے کہ اگر سب کچھ جائز ہے تو پھر کچھ بھی جائز نہیں چنانچہ تشخص سودے بازی ہو کر رہ جاتا ہے ابزبیتھ سیم سے کہتی ہے کہ تم کہتے ہو جو تمہاری

بیوی ہے۔ میں کہتی ہوں وہ میری بیٹی ہے۔ اس پر مصالحت ہو سکتی ہے، ہم کوئی سودا کر سکتے ہیں، کچھ صحیح نہیں، کچھ غلط نہیں۔ قانونی شوہر اور خود ساختہ ماں، دونوں ایک ہی سطح پر ہیں۔ یہ ہے اس سماجی قانون کا جبر جو انفرادی اور اجتماعی اقدار کا تعین کرتا ہے۔ ایلبی Albee نے محسوس کیا کہ اس کے سماج کے بنائے ہوئے قوانین بہت کمزور ہیں ان میں سب سے اہم قانون چار دیواری کا تحفظ ہے کہ گھر سکون کی جگہ ہے اور اس میں بیرونی مداخلت جرم ہے۔ لیکن باہر کی دنیا کسی نہ کسی طرح اس میں نقب لگاتی رہتی ہے A Delicate Balance میں جب دوست مہمان بن کر آتے ہیں۔ تو باہر کی بیماری کو ساتھ لاتے ہیں۔ وہ ایک وبا کی طرح آتے ہیں اور بلا کی طرح چمٹ جاتے ہیں۔ وحشت اور خوف ان کے ساتھ ساتھ گھر میں گھس آتے ہیں۔ لیکن یہ بلائیں محض واہمے نہیں، محض خدشات نہیں ہیں جیسا کہ آئنسکو کے ڈراموں میں۔ یہاں یہ بلائیں حقیقی، جیتی جاگتی اور جانی پہچانی دوستوں اور رشتے داروں کی شکلوں میں آتی ہیں اور اس سے بھی یورپ اور امریکہ کے حالیہ فنی رویوں میں فرق ظاہر ہوتا ہے۔ گھر کے باہر کی فضا خطروں اور وباؤں سے بھری ہوئی ہے۔ جن کے سامنے کوئی دیوار نہیں ٹھہرتی اس لیے کہ چار دیواری کے تحفظ کے ساتھ اس معاشرے کی اور اقدار بھی ہیں، مثلاً خون کے رشتے دوستی، آداب و اخلاق، گھر کی بنیاد سب سے پہلے ازدواجی رشتے پر قائم ہے میاں اور بیوی کے باہمی تعاون سے گھر گھر بنتا ہے۔ مگر اس معاشرے میں جہاں مسابقت پیسے کی دوڑ اور شخصی آزادی کے عوامل کارفرما ہیں۔ پرسکون گھریلو زندگی کے امکانات بہت محدود ہیں۔ ٹوبیاز Tobias اور اگنیز Agnes کے گھر میں یہ سکون ناممکن ہے۔ اگنیز Agnes کی بہن کلیئر کسی مرد سے یہ رشتہ قائم کرنے میں کامیاب نہیں ہو سکی۔ اس کی شادی نہیں ہوئی اور وہ اپنے بہن اور بہنوئی کے ہاں پڑی ہوئی ہے اور اسے نشہ کرنے کی بہت بری لت ہے وہ ہر وقت اس میں دھت رہتی ہے۔ دوسری طرف ان کی اپنی بیٹی جولیا ہے جو چوتھی ناکام شادی کے بعد گھر آ گئی ہے۔ اس کی عمر ۳۶ برس ہے۔ لیکن وہ اس گھر میں واپس آئی ہے جہاں اب غیروں کا قبضہ ہے۔ جو مہمان بن کر یہاں آئے ہیں۔ یوں معاشرہ کبھی رشتہ داروں کی شکل میں

کبھی مہمانوں کی صورت میں گھر کے محفوظ قلعہ میں شگاف ڈالتا ہے اور غریب صاحب خانہ کے لیے رشتے۔ دوستی، اخلاقی تقاضے، گھریلو ذمہ داریاں، سب ایک جیسی اہم ہیں اور یہ ذمہ داریاں انہیں اقدار سے پیدا ہوتی ہیں جن پر معاشرہ کو استوار کیا گیا ہے۔ دوستوں کا استدلال یہ ہے کہ چالیس برسوں کی دوستی اعتماد، ہمدردی کا رشتہ جو ہمیشہ قائم رہتا ہے۔ جب کہ عورتوں کو چاہیے وہ بہن ہوں یا بیٹی اپنے اپنے گھر آباد کرنے چاہئیں۔ بدقسمتی سے اس آزاد شخصی معاشرے میں گھر آباد کرنا آسان نہیں ہے۔ ٹوبیاز محسوس کرتا ہے کہ خون کے رشتے شاید زیادہ اہم ہیں لیکن اس میں اتنی اخلاقی جرأت نہیں کہ وہ دوستوں کو گھر سے نکال دے۔ اور یہ صرف اخلاقی جرأت کا مسئلہ بھی نہیں ہے۔ وہ اپنی بیوی سے پوچھتا ہے کہ کیا وہ دوستوں کو صاف صاف کہہ دے کہ اس کے گھر سے چلے جائیں۔ وہ سوچتا ہے "اگر میری اور ایڈنا کا تعلق ہم سے بس اتنا ہی ہے تو پھر ہمارا کیا ہوگا۔ جب ہم ایک دوسرے سے بات کرتے ہیں تو ہمارا آپس کا تعلق کیا ہوتا ہے بس یوں ہی! جب ایک دوسرے کا لمس محسوس کرتے ہیں اگر اگینز، یہ سب کچھ مشروط ہے تو ...... تو پھر سب کھوکھلا ہے" یعنی سب رشتوں کی بنیاد اسی اعتماد اسی نظام اقدار پر ہے جس پر دوستی کی بنیاد ہے۔ دوستی ختم ہو جائے گی تو وہ بنیاد ختم ہو جائے گی۔ وہ نظام اقدار ختم ہو جائے گا۔ اور ہر ایک بداعتمادی کی دنیا میں تنہا ہو کر رہ جائے گا۔ اگینز Agnes اصرار کرتی ہے کہ خون کے رشتے زیادہ اہم ہیں۔ ہمیں دوسروں کی نسبت اپنوں سے زیادہ لگاؤ ہونا ہے لیکن وہ خود بوکھلا جاتی ہے کیونکہ وہ بھی اسی نظام اقدار کی پیداوار ہے۔ چنانچہ وہ وضاحت کرتی ہے "میں یہ نہیں کہتی کہ تم عزیزوں اور دوستوں میں سے ایک کو چن لو" مگر حقیقت میں وہ یہی کہہ رہی ہے۔ اس کی بہن کلیئر Cl... کہتی ہے "اس طاعون کا تو بس پھر ایک ہی علاج ہے۔ اگر ہم نہیں چاہتے کہ یہ بیماری ہمیں بھی لگے اور اگر ہم چاہتے ہیں کہ اس خطرے سے بچ جائیں تو پھر ہمیں کچھ کرنا پڑے گا۔ ان کو جلانا پڑے گا تاکہ ہم محفوظ رہ سکیں۔" کلیئر ... سے پہلے ایگنیز Edg... اپنی اسے ... چکی ہے "دس صدی پہلے بلکہ اس سے بھی کم، اس طاعون کا علاج آسان تھا۔ ان کو جلا دو۔ ان

کے جسم آگ میں ڈال دو۔ ان کے کپڑے جلا دو اور دوسرے شہر چلے جاؤ۔ لیکن اب
جدید طب کے ذریعے ہم صرف علیحدہ کر دیتے ہیں۔ قرنطینہ میں رکھ دیتے ہیں۔ شہر بدر
کر دیتے ہیں۔ قید کر دیتے ہیں۔ The Lady From Dubuque میں غیروں کی اس
فہرست میں پولیس، چور، قاتل اور ہاؤسں انسپکٹر بھی شامل ہو جاتے ہیں۔ اجنبی کے آنے سے
گھر کے محصور ماحول میں شگاف پڑتا ہے اور مختلف حالات میں اس نتیجے کا اثر مختلف
ہوتا ہے۔ Dance of Death میں تنہائی کا خول ٹوٹ جاتا ہے اور
سماجی شعور بیدار ہوتا ہے۔ کرٹ اور ایڈگر ایک دوسرے سے اعتماد
حاصل کرتے ہیں۔ A Delicate Balance میں گھر والوں کے اندر اپنے
حقوق اور اپنی ذمہ داریوں کا احساس پوری قوت کے ساتھ بیدار ہو جاتا ہے۔ جب کہ
The Lady From Dubuque میں ایلزبیتھ Elizabeth اور آسکر کی
آمد سے صاحب خانہ کو اپنی بے بسی اور دوستوں کی بے مروتی کا علم ہوتا ہے۔ یعنی ایک
بات جو پوری طرح واضح ہو جاتی ہے وہ یہ ہے کہ اجنبی مداخلت کے بعد ہی یہ شعور اجاگر
ہوتا ہے کہ زندگی کوئی لگا بندھا مقدر کا کھیل نہیں ہے بلکہ اس کے ہر عمل کی حیثیت انسانی
ہے اور اسی وجہ سے اجنبیوں سے خوف آتا ہے کہ وہ ہمارے تحفظات کے لئے سخت
خطرہ ہوتے ہیں۔

اس خطرے اور اس وبا سے بچنے کا ایک طریقہ تو یہ ہوا کہ سب اپنے اپنے گھروں
میں مقید ہو جائیں خود کو مقفل کر لیں اور کسی سے کوئی رابطہ نہ رکھیں۔ اس تنہائی کے ذریعہ
لوٹ کھسوٹ اور منافقت کی اس دنیا میں انسان خود اعتمادی حاصل کرنے میں کامیاب
ہو جاتا ہے وہ سوچتا ہے کہ لوگ اس قابل ہی نہیں کہ ان سے مقابلہ کیا جائے وہ بہت
ہی گھٹیا ہیں۔ سٹرنڈبرگ Strindberg کے Dance of Death
میں ایڈگر سمجھتا ہے کہ ہر شخص نکما اور فریبی ہے۔ وہ ڈاکٹر ہو، کسٹم کے حکام ہوں، ٹیلیفون
گرل ہو یا ڈاکیا سب گھٹیا لوگ ہیں۔ اسی طرح مارتھا۔۔۔ Who's Afraid of Virginia Woolf
میں کہتی ہے کہ سب ناکارہ ہیں Flop ہیں۔ اس تصور سے انا کو اس قدر تقویت ملتی
ہے کہ ایڈگر Edgar دعویٰ کرتا ہے "میں ہوں۔ چنانچہ خدا ہے" اور مارتھا کہتی ہے

"میں دھرتی ماتا ہوں" یہ ایسا ہی تحفظ ہے جیسا لومان Loman اور اس کے بیٹے
ملر Miller کے Death of a Salesman میں اپنے گرد فریبوں کے جال
بچھا کر پیدا کر لیتے ہیں۔ کیونکہ بقول ایڈگر Edgar اگر تخیل تخلیق کرنا چھوڑ دے تو حقیقت
بھیانک ہو کر سامنے آجاتی ہے۔ ریزہ ریزہ ہوتا ہوا معاشرہ ایک ایسے تباہ شدہ جہاز کی طرح
ہوتا ہے جس کے ٹکڑوں سے چمٹے ہوئے لوگ خود کو بچانے کے لیے چھوٹے چھوٹے جزیروں
میں پناہ لینے کی کوشش کر رہے ہوں۔ ایلبی Albee نے اسی تنہائی کا مطالعہ
'Zoo Story' میں کیا ہے۔ یہاں اس کا وہ نفسیاتی پہلو زیر غور ہے جس میں تنہائی کی زندگی
گزارنے والے کو دوسروں سے خوف آنے لگتا ہے۔ جیسے لوگ اسے کاٹنے کو دوڑ رہے
ہوں۔ دوسروں کا خوف یہاں مجسم ہو کر کتے کی شکل میں سامنے آتا ہے۔ جیری [illegible] کتے
سے بہت ڈرتا تھا۔ ایک مریل سا بیمار کتا جو اسے دیکھتے ہی بھونکنے لگتا تھا اور اسکے پیچھے
دوڑتا تھا۔ جیری Jerry سوچتا ہے کہ کتے سے کیسے دوستی کی جائے۔ وہ بازار سے
ہیمبرگر Hamburger لے کر ان کا قیمہ کتے کو کھلاتا ہے۔ مگر کتا قیمہ کھا کر غراتا ہے اور
پھر اس کا پیچھا کرتا ہے۔ تنگ آ کر وہ ایک دن قیمہ میں زہر دے دیتا ہے۔ کتا سخت بیماری
کے بعد جب ٹھیک ہوتا ہے تو اب اس کا دوست ہو جاتا ہے جس سے جیری یہ نتیجہ نکالتا
ہے کہ دوسروں کو اپنانے کے لیے صرف ہمدردی کافی نہیں اور صرف زیادتی بھی کافی نہیں
دوستی کے لیے کچھ ہمدردی اور کچھ زیادتی۔ دونوں ضروری ہیں۔ ہمدردی اور محبت ایک
غیر منصفانہ نظام میں ظالم کے ہاتھ میں ہتھیار بن جاتے ہیں۔ مظلوم جب تک آئیڈیلزم
Ideoalism کا شکار رہتا ہے۔ ان خوب صورت فریبوں کی مار کھاتا رہتا ہے۔

Dance of Death میں ایڈگر کہتا ہے کہ مہربانی ایک ہتھیار ہے اور شفقت
بھی۔ مظلوم کبھی ظالم سے نہیں لڑ سکتا۔ جب تک وہ "انسانی ہمدردی" اور "محبت" کے
اس چکر سے نہ نکلے۔ ظلم کے خلاف نفرت ہی اس کا اصل ہتھیار ہے اور جو خون ریز جدوجہد میں
لگے ہوئے ہیں وہ نفرت کی اہمیت کو سمجھتے ہیں۔ چنانچہ فلسطین کا ایک مجاہد شاعر، ہی نزار کابانی
کی طرح یہ کہہ سکتا ہے۔ "اے خدائے رحیم، ہمیں معاف کرنا۔ آج کے بعد ہم بے ضرر اور
معصوم نہیں رہ سکتے۔ آج ہم تیرا قانون توڑنے پر مجبور ہیں۔ آج کے بعد ہم ماریں گے اور رحم

نہیں کریں گے" انسانیت اور ہمدردی کے دعوے کچھ مہنگے نہیں پڑتے ۔ یہ آسانی سے دیئے جا سکتے ہیں مگر حقوق بالکل نہیں دیئے جا سکتے اور اعلیٰ انسانی اقدار کے نام پر یہ کہنا کہ سب اچھے ہیں بے معنی ہے ۔ کیونکہ اس کا مطلب یہ ہے کہ کوئی بھی اچھا نہیں اگر سب کچھ جائز ہے تو پھر کچھ بھی جائز نہیں ۔ لیکن نفرت اور محبت کے درمیان سمجھوتہ ایک بہت ہی Delicate Balance ہے ۔ جیری کو اپنے اس مفروضہ پر کچھ ایسا اعتماد بھی نہیں ہے وہ سوچتا ہے کہ اس نے کتے کو جو گوشت کھلایا تھا تو کیا وہ واقعی ہمدردی تھی ۔ اور کتا جو اس پر غرایا تھا کیا وہ واقعی دشمنی تھی ۔ بہرحال اس مفروضہ کو وہ انسانوں پر استعمال کرتا ہے تو عجیب صورت حال پیدا ہوتی ہے ۔ یہاں کیا ہمدردی ہے اور کیا زیادتی یہ اتنا زیادہ مبہم مسئلہ نہیں ہے کیونکہ پیٹر جانور نہیں انسان ہے ۔ اور اسی معاشرے میں رہتا ہے جس میں جیری رہتا ہے گو دونوں کی دنیائیں مختلف ہیں اتنی کہ ایک کو دوسرے کی دنیا کا شعور نہیں جیری پیٹر Jerry کو اپنی فلیٹ کی زندگی کے متعلق بتاتا ہے ۔ یہ دراصل فلیٹ بھی نہیں بلکہ کئی کمروں والا ایک گھر ہے جس کے ایک کمرہ میں وہ رہتا ہے دوسرے میں ایک خواجہ سرا قسم کا حبشی رہتا ہے جو ہر وقت اپنی بھنویں نوچتا رہتا ہے ۔ تیسرے کمرے میں ایک عورت رہتی ہے جو بن بن کر روتی ہے اور ہر وقت روتی رہتی ہے ایک کمرے میں ایک غریب پورٹوریکن خاندان رہتا ہے ۔ ایک کمرے میں کوئی شخص رہتا ہے جسے اس نے کبھی نہیں دیکھا ۔ لینڈ لیڈی بہت غلیظ اور مکروہ ہے اور اسے اس کی شہوانیت کا شکار بھی ہونا پڑتا ہے ۔ اس تمام ہنگامے میں اس کی اپنی زندگی بالکل تباہ بالکل ہی خالی ہے ۔ اس کے کمرے میں تصویروں کے دو فریم لٹکے ہوئے ہیں جو خالی ہیں کیونکہ اس کے ماں باپ مر چکے ہیں اور وہ انہیں بھول چکا ہے ۔ پیٹر تعجب سے پوچھتا ہے "کیا ایسے لوگ بھی ہوتے ہیں؟" یہ ہے امریکہ کا وہ چڑیا گھر جس میں ایک پنجرے کے رہنے والے ہیں دوسرے پنجروں کے رہنے والوں کو نہیں جانتے ۔ جب جیری (Jerry) پیٹر Peter سے کہتا ہے کہ وہ کسی سے رابطہ قائم کرنا چاہتا ہے ۔ کسی سے گفتگو کرنا چاہتا ہے تو یہ رابطہ کتنا مشکل نظر آتا ہے ۔ بالکل خنجر کی دھار کی طرح جس میں دوسروں سے تعلق قائم کرنے کے لئے خودکشی کرنی پڑتی ہے ۔

. بیرونی خطرات اور خارجی بلاؤں سے بچنے کا ایک طریقہ تو یہ ہے جو تنہائی سے
خودکشی کی طرف لے جاتا ہے۔ دوسرا طریقہ Wh... Woolf
میں دکھایا گیا ہے۔ اس کھیل کا نام ہی شروع میں ایبی Albee نے Exorcism
(دفع بلیات) تجویز کیا تھا۔ یہاں دنیا کے شر سے بچنے کے لئے ہر ایک اپنی ایک علیحدہ دنیا
بنا لیتا ہے۔ اور اس تصوراتی دنیا میں سمٹ آتا ہے اور حقیقی دنیا کی جگہ اپنی ایک خیالی
دنیا قائم کر لیتا ہے جہاں ہر حقیقت تخیل کی پیدا کی ہوئی ہوتی ہے جہاں دوسرے دوسرے
نہیں رہتے بلکہ ذہنی رویوں میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔

خود فریبی کی بہت سی قسمیں ہیں۔ اس کی ایک صورت تو وہ ہے جس سے Tiny
Alice کا پہلا سین شروع ہوتا ہے۔ اس میں بڑی معنویت ہے یہاں ایلس کا وکیل کارڈینل
Cardinal کے محل میں اس سے ملنے آتا ہے۔ اور کارڈینل Cardinal کے انتظار میں
پنجرے میں بند پرندوں کو دیکھنے لگتا ہے جو کہ اس کے باغ میں لٹکے ہوئے ہیں یہ اسیرانِ
قفس بھی کارڈینل نام کے پرندے ہیں۔ جب کارڈینل جو پوپ کی کونسل کے ستر شاہزادوں
میں سے ایک ہوتا ہے۔ آتا ہے تو وکیل کو پرندوں سے باتیں کرتے ہوئے دیکھتا ہے
اور کہتا ہے کہ یہ پرندے آپس میں گفتگو کرتے ہیں اور ایک دوسرے کی بات سمجھتے ہیں
وکیل لقمہ دیتا ہے کہ ہاں وہ ایک دوسرے کی بات کو سینٹ Saint کی باتوں کے
بہ نسبت بہتر سمجھتے ہیں۔ گویا پنجرے کے اندر کی بولی باہر کی بولی سے مختلف ہے اور
اسے صرف پنجرے کے لوگ ہی سمجھ سکتے ہیں۔ کارڈینل کا محل بھی اسیطرح کا ایک پنجرہ ہے
جس کی جالیاں مال و دولت اور حرص و ہوا کے تاروں سے بنی ہیں۔ اسی طرح کا ایک
پنجرہ مس ایلس Miss Alice کا محل نما گھر ہے جس کے ایک کمرہ میں اسی گھر کا ایک
ماڈل رکھا ہوا ہے۔ مکمل تفصیلات کے ساتھ اور اس ماڈل کے اسی کمرے میں پھر اسی طرح کا
ایک مکمل اور مفصل ماڈل رکھا ہوا ہے اور اس میں پھر ایک ماڈل اور ماڈل در ماڈل کا یہ
سلسلہ لامتناہی لگتا ہے۔ یوں پوری کائنات اس ماڈل میں سمٹ آتی ہے جیسا کہ یہ دنیا بھی
افلاطون کے نظریہ تصوریت کے مطابق گمان کے ایک پنجرہ کا ماڈل ہی ہے۔
A Delicate Balance میں اگینز اور ٹوبیاز کا گھر بھی فریبوں کا ایک جال ہے اور

Who's A... میں جارج George اور مارتھا کا گھر بھی ایسا ہی ایک جال
ہے اس علامت کے بڑے دور رس معنے ہیں اور زندگی اور تصوف کی مختلف صورتوں پر محیط
ہیں۔ اسی طرح کے ایک معنی وہ ہیں جو ڈی ایچ لارنس D.H. Lawrence نے
Women in Love کے باب Carpeting یا چادر پوشی' میں استعمال کئے ہیں
پنجروں میں بند پرندوں کے بے انتہا شعور میں جب لوگ کمرے میں داخل ہوتے ہیں تو ملازمہ
جلدی جلدی پنجروں پر موٹی چادریں ڈال دیتی ہے اور کہتی ہے کہ اب وہ شور نہیں کریں گے
اس لئے کہ اب ان کے لیے شام کا تصور پیدا ہو گیا ہے۔ یہ کینری Canary پرندے
تھے جو چادروں کے نیچے ایک کونے میں جمع ہو گئے تھے۔ اور سونے کی تیاری کر رہے تھے یہ فریب
اور خود فریبیاں، عادت و رواج اور دستور سے پیدا ہوتی ہیں۔ رسم و رواج لاشعوری زندان
خانے بن جاتے ہیں۔ ایسا ہی ایک زندان خانہ وہ امریکی معاشرہ ہے جس میں ایلبی کے
کردار قید ہیں۔ اور اپنے اپنے قفس سے اس قدر مانوس ہیں کہ انہیں پنجرے حفاظتی قلعے
نظر آتے ہیں۔ اس طرح تنہائی جو دراصل ایک مصیبت ہے زندگی کی ضرورت بن جاتی ہے
اس احساس تنہائی کے خلاف پہلا رد عمل تو وہ ہے جس میں معاشرہ ایک چڑیا گھر دکھائی دیتا ہے
جیسے کہ The Zoo Story میں۔ لیکن دوسرا رد عمل قلعہ بندی کے احساس کا ہے جس میں قفس
جائے امان بن جاتا ہے کیونکہ یہ ایک نفسا نفسی کا معاشرہ ہے جس میں ایک کو دوسرے
سے ڈر آنے لگا ہے۔ خواہشات اور نظریات کی تربیت کچھ ایسے غیر صحت مند طریقہ پر
ہوئی ہے کہ آج کا معاشرہ معاشرہ کہلانے کے لائق نہیں کیونکہ معاشرہ تو آپس کے رشتوں
کا نام ہے۔ ایسے رشتے جو انسانوں کو ایک اکائی میں تبدیل کر دیں۔ آج کا امریکی معاشرہ ایک
ہجوم ہے جس میں ہر شخص تنہا ہے۔ یہاں دوسروں کا وجود ایک تکلیف ہے Who's Afraid
of Virginia Woolf میں جارج کو مایوسی ہوئی ہے کہ جتنے لوگ اس کے سکول سے محاذ جنگ
پر گئے تھے ان میں سے ایک بھی نہیں مرا۔ اور جارج کی ترقی کے امکانات بالکل ختم ہو گئے
یہ وہ زندگی ہے جہاں ایک کی ترقی دوسرے کی موت پر منحصر ہے۔ برادر کشی اس نظام
مسابقت کی بنیادی خصوصیت ہے۔ چنانچہ سب قلعہ بند ہو جاتے ہیں حقیقی دنیا کی جگہ اپنی
اپنی علیحدہ غیر حقیقی دنیا بسا لیتے ہیں۔ ان غیر حقیقی دنیاؤں کی بنیاد فریبوں پر ہوتی ہے۔

اور ان کے گرد زہبوں کی دیواریں اٹھتی ہی چلی جاتی ہیں۔

ان زہبوں کو لفظوں کے سہارے قائم رکھا جاتا ہے اور دنیا محض لفظوں کا گورکھ دھندہ ہوکر رہ جاتی ہے۔ بقول بارڈ [illegible] الفاظ ہی نظام زندگی کا حصہ ہیں جو ہمارے ذہنوں میں واضح اور باضابطہ زندگی کا وہ تصور پیدا کرتا ہے جو ہمیں تحفظ کا احساس دیتا ہے۔ اور ہماری پناہ گاہ بنتا ہے۔ Lord Jn [illegible] اس کی ایک مثال آئنسکو کے [illegible] میں ہے جہاں نگے بندھے کاموں کا کھوکھلا پن دکھایا گیا ہے۔ لفظ جو حقیقت کی مختلف صورتوں کی علامتیں ہیں یہاں خود حقیقت بن جاتے ہیں اور حقیقت محض علامت ہوکر رہ جاتی ہے۔ سرریل Surreal اور ایبسرڈ میں یہی معکوس دنیا نظر آتی ہے جہاں لفظ ہی ٹھوس حقیقت ہے اور اس کے حوالے سے خارج کو سمجھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ بقول ٹی الیس ایلیٹ لفظ خود ٹوٹنے، بکھرنے اور ہاتھوں سے پھسلنے لگتے ہیں Burnt Norton یہاں لفظ ہی سہارا ہیں، لفظ ہی ہتھیار ہیں جارج اور مارتھا کے خیالی بیٹے کا وجود لفظوں کی دنیا تک ہی محدود ہے۔ گویا علامتیں وجود بن گئی ہیں۔

جب حقیقت ناقابل برداشت ہو اور اس سے فرار ممکن نظر نہ آئے تو پھر دو ہی سہارے نظر آتے ہیں یا حقیقت پر لفظوں کے خوب صورت اور قابل قبول پردے ڈالے جاتے ہیں یا پھر خیالوں کی دنیائیں بسائی جاتی ہیں۔ یہاں تک کہ عقیدہ بھی محض لفظ بن کر رہ جاتا ہے اور لفاظی ہی مسلک بن جاتا ہے Tiny Alice میں کلیسا کی ہوس پرستی اور ظاہرہ عبادت گزاری پر طنز کرتے ہوئے کہتا ہے کہ Bird of Prey یا Bird of Pray کیا خوبصورت ذو معنویت ہے اسی طرح اسی ڈرامہ میں جب ایلس Alice جولین Julien کو ڈی ایچ لارنس D.H. Lawrence کی نظم سناتی ہے تو کہتی ہے کہ یہ اس نے سکول میں پڑھی تھی۔ یہ بچپن کی ذہنی لذت آفرینی تھی۔ ذہنی جنسی عیاشی جو لفظ بن کر رہ گئی ہے The Lady From Dubuque میں جو (J O) اپنے خاوند سیم کی نسبت سے سیمزڈے Samsday تھرسڈے Thursday اور ڈومزڈے Doomsday اختراع کر لیتی ہے۔ پھر ایک مقام ایسا آتا ہے جہاں لفظ بھی ختم ہو جاتا ہے اور جارج

اور مارتھا Martha کا بیٹا اپنے وجود میں محض دروازے پر دستک کی آواز ہو کر رہ جاتا ہے۔ جیسے سٹرنڈ برگ کے Dance of Death میں اس کا بیٹا صرف ٹیلیفون کی گھنٹی کی آواز کی حد تک ہی ان کی زندگی سے متعلق ہو کر رہ جاتا ہے۔ یوں زندگی علامتوں کا ایک کھیل ہو کر رہ جاتی ہے اور جیسا کہ Tiny Alice میں دکھایا گیا ہے، دولت کی طمع، حسن پرستی اور خدا پر اعتقاد سب علامتوں میں ڈھل کر گڈ مڈ ہو جاتے ہیں۔

موجودہ دور میں ادب و فن کے تقاضے بدل گئے ہیں ہمیشہ سے ادیب اور فنکار زندگی کو لفظ اور علامت کے پیرایہ میں دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کرتے رہے ہیں یہ ایک مسلمہ اصول رہا ہے کہ ادب و فن زندگی کے استعارے ہیں لیکن آج جب زندگی لفظ اور علامت بن کر رہ گئی ہے فنکار کا کام لفظوں اور علامتوں کے پردوں کو چاک کر کے حقیقت کا انکشاف کرنا ہے۔ یہی ایلبی کا فن ہے چنانچہ اس نے Who's Afraid of Virginia Woolf کا نام شروع میں Exercism "دفع بلیات" رکھا تھا۔ جارج مارتھا Martha سے کہتا ہے کہ وہ بے حس ہو گیا ہے اس کا ذہن مفلوج ہو گیا ہے اس نے اپنی بدنامی کو قبول کر لیا ہے مگر پھر وہ اسے تنبیہہ کرتا ہے "تم مکمل طور پر اپنے فریبوں کی دنیا میں چلی گئی ہو، اور تم اپنے ہی جھوٹ پر ملمع چڑھاتی جا رہی ہے" اس کے بعد پھر وہ اس عزم کا اظہار کرتا ہے کہ وہ اس سے حقیقت کا اعتراف کر کے رہے گا۔ 'I'll have you Committed' لفظوں کی مدد سے فریبوں کے محل تعمیر کئے جاتے ہیں۔ لیکن لفظوں کا ایک نظام ہے۔ ان کی ایک منطق ہے۔ لفظ گرامر کے اصولوں کے تابع ہوتے ہیں اور یہ ایک مخصوص سماجی عمل کی پیداوار بھی ہوتے ہیں اور اس کے اصولوں کے بھی تابع ہوتے ہیں۔ اس کے علاوہ خوابوں کی بھی ایک منطق ہوتی ہے۔ چنانچہ خود فریبی کے آئینہ خانے میں دو منطقیں بیک وقت کام کرتی ہیں۔ سماجی ماحول کی منطق اور داخلی ضروریات اور خواہشات کی منطق۔ Tiny Alice میں جولین Julian اپنی پاکیزگی کو لفظوں میں بیان نہیں کر سکتا، بحیثیت ایک کلیسائی کارندے کے اسے پاکباز رہنا چاہیئے اور بظاہر ایک عام انسان کے اس کی جذباتی اور جنسی ضروریات بھی ہیں۔ اس ذہنی کشمکش میں کوئی تجربہ ٹھوس شکل میں باقی نہیں رہتا۔ یہ ایلبی Albee کے نزدیک ایبسٹرڈ کی صورت ہے کہ عرفان ایک دھند سی رہ جاتی ہے جس میں مختلف کیفیات میں یادوں کی مختلف

تشکلیں بن کر سامنے آتی رہتی ہیں۔ اور کسی تجربہ کا ٹھوس شکل میں ادراک ممکن نہیں رہتا۔

اب مسئلہ یہ پیدا ہوتا ہے کہ داخلی دباؤ اور خارجی تقاضوں کے درمیان سمجھوتہ کیسے کیا جائے۔ اس کی ایک ہی صورت ہے اور وہ یہ کہ ایک ایسی دنیا تعمیر کی جائے جس میں دونوں ایک ساتھ رہ سکیں اور حقیقت اور فریب کے جھگڑے پیدا ہی نہ ہو اس کی دو صورتیں ہیں۔ ایک وہ جو بچوں کے روزمرہ کے کھیلوں میں اختیار کی جاتی ہے یعنی کچھ اصول بنا لیے جاتے ہیں اور اس کے مطابق یہ کھیل کھیلے جاتے ہیں۔ اگر اصول ٹوٹ جائیں تو کھیل ختم ہو جاتا ہے اسی طرح کا ایک کھیل جارج George اور مارتھا Martha کھیلتے ہیں اور اپنی خیالی دنیا میں معنویت اور منطق پیدا کر لیتے ہیں۔ ان کا ایک بیٹا ہے جو قدرت نے نہیں ان کے ذہنوں نے بنایا ہے۔ وہ اس بات پر اتفاق کرتے ہیں کہ اس بیٹے کو قبول کریں گے اور طے شدہ معاہدے کے مطابق اسے زندہ اور جیتا جاگتا سمجھیں گے لیکن اس کا ذکر کسی سے نہیں کریں گے۔ یہ خالصتاً ان کا اپنا ایک راز ہوگا۔ لیکن مارتھا Martha اس کا ذکر ہنی Honey سے کر دیتی ہے۔ وہ راز کو راز نہیں رکھ سکتی اور آپس کا کھیل غیروں کو بتا دیتی ہے وہ کھیل کے قواعد توڑ دیتی ہے۔ چنانچہ جارج کہتا ہے کہ اب کھیل ختم ہو گیا ہے مارتھا Marth[a] کا اصرار تھا کہ وہ قواعد توڑ سکتی ہے اس لئے کہ وہ سکول کے پریذیڈنٹ کی بیٹی ہے جب کہ جارج George سکول کا ایک ملازم ہے اور یہ کہ شادی کرتے وقت جارج نے برتری کے اس رشتے کو قبول کیا تھا۔ یہ امریکی امداد کا خوب صورت استعارہ ہے The Lady Form [illegible] میں اس کے لئے ایک اور استعارہ استعمال کیا گیا ہے۔ جیسا کہ جو[illegible] لکھتی ہے کہ کچھ معاشروں میں بیوی کو شوہر کے ساتھ ہی جلا دیا جاتا ہے یا پھر جیسے مصر میں نوکروں کو بھی (آقا کے ساتھ) دفن کر دیتے تھے۔ قاعدے قانون ان کے اختیار میں ہیں جن کا زور چلتا ہے۔ بے بس اور کمزور کو یہ ماننے ہی پڑتے ہیں۔ ایلبی کے نزدیک تمام قاعدے قانون اور رسم و رواج اسی کے طرح کے ہیں کہ زبردست کو قادر اور کمزور کو بے بس بناتے ہیں۔ سٹرنڈبرگ Strindberg کے [illegible] کا بھی یہی موضوع ہے۔ اس میں سٹرنڈبرگ نے ایک عدالت کی کارروائی دکھائی ہے جس میں طلاق کا مقدمہ پیش ہے۔ میاں بیوی علیحدگی چاہتے ہیں لیکن وہ کوئی بدمزگی نہیں چاہتے اس لئے کہ ان کا ایک بیٹا بھی ہے جس کے لئے دو

کوئی نفسیاتی الجھن پیدا کرنا نہیں چاہتے وہ خاموشی سے علیحدگی پر متفق ہو جاتے ہیں لیکن عدالت ان کے اس معاہدے کو تسلیم نہیں کرتی۔ جج کا موقف یہ ہے کہ جھگڑا کیا ہے یہ عدالت طے کرے گی اور مصالحت یا انصاف عدالت کا ہی استحقاق ہے۔ بیوی اصرار کرتی ہے کہ یہ تو آپس کا جھگڑا ہے جسے آپس میں طے کیا جا سکتا ہے۔ عدالت کا جواب ہے کہ یہ جھگڑا نہیں قانونی عمل ہے قانونی چارہ جوئی ہے اور قانون کے ہوتے ہوئے اس کا فیصلہ قانون سے باہر نہیں ہو سکتا۔

اسی دوران ایک اور مقدمہ عدالت میں پیش ہوتا ہے۔ ایک ملازمہ نے اپنے مالک کے خلاف دعویٰ کیا ہے کہ اس نے ملازمہ پر چوری کا الزام لگا کر اس کی شہرت کو نقصان پہنچایا ہے مالک کہتا ہے کہ اس نے خود ملازمہ کو چوری کرتے ہوئے دیکھا ہے۔ ملازمہ کے وکیل کا استدلال ہے کہ قانون کی نص کے مطابق الزام لگانے والے کو اپنی صفائی پیش کرنے کا حق نہیں ہے۔ چوری کا الزام لگانے کی بجائے عدالت میں مقدمہ دائر کرنا چاہیئے تھا۔ مالک کہتا ہے کہ اس سے خواہ مخواہ بات پھیلتی ہے۔ اور بدنامی ہوتی ہے اس لئے ملازموں کے معاملات کو عدالتوں میں نہیں لایا جاتا۔ عدالت کچھ دیر کے لئے ملتوی ہوتی ہے تو ملازمہ کا وکیل اسے سمجھاتا ہے کہ الزام لگانے والے کو الزام ثابت کرنے کا حق نہیں۔ اسے تعجب ہے کہ قانون میں ایسا کیوں ہے لیکن بہر حال یہ قانون ہے اس لئے سب سے اہم بات یہ ہے کہ سخت جرم سے انکار کر دیا جائے۔ اگر مالک یہ موقف اختیار کرے کہ اس نے ملازمہ پر چوری کا الزام لگایا ہی نہیں تو پھر ملازمہ ہتک عزت کی مجرم قرار پائے گی۔ قانون بھی انسان کے ہی بنائے ہوئے ضابطوں کا نام ہے اسی طرح ایک اور گواہ کو ایک شخص مشورہ دیتا ہے کہ تیری گواہی بے تکی تو اب جا۔ وہ کہتا ہے کہ میں ذرا مقدمہ کی کارروائی دیکھنا چاہتا ہوں تو دوسرا اسے یاد دلاتا ہے کہ کس طرح ایک شخص ایک عدالت میں تماشائی بن کر آیا اور اسے گواہ بننا پڑ گیا جس کے نتیجہ میں کھڑے کھڑے اسے بیس کوڑوں کی سزا بھگتنی پڑی تھی۔ سٹرنڈبرگ کے نزدیک قانون ایک کھیل ہے جسے اس کے ہی اصولوں کے تحت کھیلا جاتا ہے زندگی کے اصول وہاں کام نہیں کرتے ایلبی کے نزدیک بھی سماج، قانون اور اخلاق اسی قسم کے خود ساختہ کھیل ہیں اور انہیں ان کے اپنے اصولوں کے تحت ہی کھیلا جاتا ہے صرف زبردست ہی ان قوانین کو توڑ سکتے ہیں۔ مارتھا Martha کی طرح اور کھیل بھی قائم رہتا ہے۔ مگر یہاں کھیل ختم ہو

جاتا ہے اس لیے کہ جارج بھی اپنی قوت کا مظاہرہ کرتا ہے وہ بھی زبردست ہے مارتھا سے زیادہ زبردست کھوئی ہوئی عصمت بھی واپس آسکتی ہے اگر لڑکی کا باپ دولت مند ہو جیسے مارتھا کا قانون توڑے جا سکتے ہیں۔ اگر توڑنے والے میں طاقت ہو اور کھیل ختم بھی کئے جا سکتے ہیں۔ ایک کامیاب انقلاب خود اپنا جواز ہے۔ LADY FROM DUBUQUE

میں زندگی ٹی وی کے "بیس سوال" میں محدود ہو کر رہ گئی ہے اور یہ سوال کس قدر گھسے پٹے اور بور ہو کر رہ گئے ہیں اور پھر اس کا نقصان یہ بھی ہے کہ کھیل اور حقیقت کے درمیان تمیز باقی نہیں، جی اسی ڈرامہ میں جب ہم دھوکا بازوں کو اپنے گھر سے نکالنا چاہتا ہے تو اس کے دوست تعجب سے پوچھتے ہیں کہ کیا یہ بھی کوئی کھیل ہے جو وہ کھیل رہا ہے ملمع باز رشتہ داری کا کھیل اس سنجیدگی اور عمدگی سے کھیلتے ہیں کہ حقیقی رشتہ دار مضحکہ خیز نظر آنے لگتے ہیں۔

Who's Afraid of Virginia کے پہلے ایکٹ کا عنوان ہے "کھیل" دوسرے ایکٹ کا عنوان "آسیب زدہ رات" اور تیسرے کا "ذبح بلیات" کھیل کھیلے جاتے ہیں کھیلنے والے ان میں الجھتے ہیں اور آخر کار کھیل ختم ہو جاتے ہیں یہ تمام انسانی ادارے بھی اسی طرح تمام کئے جاتے ہیں۔

اور جب وہ بہت الجھ جائیں تو انہیں ختم کیا جا سکتا ہے ہر وقت نئے کھیل اور نئے ضابطوں کی گنجائش رہتی ہے جیسے کہ جارج کے آخری کلمات کہ "اب کھیل ختم کرو۔ کل اتوار ہے اور اس کے بعد سارا دن پڑا ہے" اس بات کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ زندگی ہے تو نئے کھیل اور نئے قوانین کے امکانات بھی ہیں۔ زندگی کا کھیل بیوقوف کے لئے بے معنی شور و غوغا ہی سہی عقلمند اور بااعتماد شخص کے لئے یہ ایک بامعنی اور کارآمد کھیل ہے۔ Who's Afraid of

اگرچہ اس کے بعد بھی ایلبی Albee نے خوب صورت ڈرامے لکھے ہیں تاہم ... اس کا سب سے جامع ڈرامہ ہے۔ اس میں اس نے زندگی کے ہر پہلو کا تجزیہ کیا ہے اس کا کینوس بہت وسیع ہے اس میں ایلبی نے پوری زندگی کو سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔ جارج تاریخ کا پروفیسر ہے۔ تاریخ انسانی عمل کے ارتقار کا مطالعہ ہے لیکن جارج بقول خود اپنے والدین کا قاتل ہے اور وہ اپنے خیالی بچہ کو بھی مار دیتا ہے گویا تاریخ ماضی سے بھی کٹ گئی ہے اور اس کے سامنے کوئی مستقبل۔ یہاں تک کہ ذہنی مستقبل بھی نہیں ہے۔ بوڑھا ہوتا ہوا

بے بس جارج جو بیوی کی بدمزاجی، اقتصادی زبوں حالی اور پیشہ ورانہ ترقی یا عملی پیش رفت سے مایوسی کا شکار ہے رکے ہوئے تاریخی عمل اور انحطاط پذیر تہذیب کی علامت بن جاتا ہے درس گاہیں جو ماضی کے سرمایہ کو محفوظ و مربوط کر کے اس سے زندگی کے خدوخال کا تعین کرتی ہیں اور اس ورثہ کو فعال بنا کر مستقبل کی رہنمائی کے لئے نئی نسل تک پہنچاتی ہیں۔ کس قدر بے بس غیر صحت مند اور غیر فعال ہو گئی ہیں۔ دوسری طرف نک Nick ہے جو بیالوجی کے شعبہ میں ہے لیکن اسے سائنس سے زیادہ اپنی ترقی کی فکر ہے وہ صاحب اثر بیگمات کے سہارے آگے بڑھنا چاہتا ہے وہ ایک نمائندہ امریکی نوجوان ہے جسے اپنی طاقت مردانگی اور جوانی پر ناز ہے اور جسے باکسنگ اور جسم نمائی کا شوق ہے ذاتی کمزوریوں سے قطع نظر خود سائنس کا اپنا مقصد بھی کچھ زیادہ حوصلہ افزا نہیں ہے۔ بقول جارج سائنس کا حتمی مقصد Genes کو اس طرح ترتیب دینا ہے کہ ہر شخص دوسرے شخص کی طرح ہو جائے۔ سائنس انسانوں کو اکائیوں میں تبدیل کرنا چاہتی ہے۔ وہ انسانوں کی رہنمائی کرنے کی بجائے انہیں غیر انسانی بنا رہی ہے۔ فلسفی اور سائنس دان مورخ اور مستری بن گئے ہیں اور اخلاقیات محض تکنیک بن کر رہ گئی ہے جن کے پس منظر میں آج کی دنیا کا ڈرامہ زور شور سے جاری ہے۔ ایسے ہی جیسے مارتھا کی بے وفائی اور نک Nick کو ورغلانے کی کوشش کے دوران جارج جو کتاب پڑھ رہا ہے اس کا موضوع عالمی سیاست کی پیچیدگیاں اور اختلافات ہیں، اور جس میں واشنگٹن برلن پیکن اور بانکوریا کے نام نمایاں ہیں۔

The Lady from Dubuque میں عالمی سیاست موت کا ڈراونا خواب بن کر سامنے آتی ہے بقول ایلزبیتھ اگر مارکس اور اینگلز کے نظریات پر عمل کیا جاتا تو شاید دنیا ہٹلر اور سٹالن دونوں سے محفوظ رہتی۔ وہ مزید کہتی ہے شاید ہم اخلاقیات کے کچھ زیادہ ہی پابند ہیں اور اس لئے ہماری بقا مشکل ہے۔ اس کے بعد ایلزبیتھ اپنا ڈراونا خواب بیان کرتی ہے "ہوا میں اڑتے ہوئے سفید پرندے اور سمندر کا جھاگ۔ لیکن سب بے آواز۔ پھر دور مشرقی افق پر ایک دھماکہ کی چمک سینکڑوں میل دور بالکل خاموشی کوئی آواز نہیں۔ پھر چاروں طرف اٹھتی ہوئی روشنیاں بغیر آواز کے، کتنی خوبصورت خاموشی تھی۔ بے آواز بموں کے پھٹنے کی خاموشی شاید ہم پہلے ہی مر چکے تھے۔ اسی لئے کوئی آواز نہیں تھی۔"

ایلبی نے موجودہ دور کے ہر اس مسئلہ کو چھیڑا ہے جس سے یورپ گزشتہ سو برس سے
نبرد آزما ہے۔ سٹرنڈبرگ Strindberg سے آئنسکو Ionesco تک ایلبی Albee
کے ڈراموں میں یورپ کے تمام مفکروں اور فنکاروں کی سوچ، ان کی توقعات، ان کے خدشات
اور احتجاج کی گونج سنائی دیتی ہے موجودہ دنیا کے مسائل اور اس کی بے اطمینانی اب امریکہ کے
بظاہر پرسکون اور محفوظ ماحول میں گونجنے لگی ہے اور وہ گھر کا سا سکون، وہ قابل احترام رشتے جو
امریکی زندگی کا قابل فخر سرمایہ سمجھے جاتے تھے۔ ان کی حیثیت اب مٹی کے گھروندوں سے زیادہ
نہیں ہے وہ نظام دم توڑ رہا ہے۔ اب بھی ان گرتی ہوئی دیواروں کو کھڑا کرنے کی کوشش
کی جا رہی ہے کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ امریکہ میں ایلبی Albee کی بے پناہ مقبولیت اخلاقی
انحطاط، جمالیاتی اقدار کے زوال اور ذوق لطیف کے فقدان کی وجہ سے ہے۔ ایسے ہی
خیالات کا اظہار ٹام ڈرائیور Tom Driver نے کیا ہے۔ اس کے نزدیک ایلبی
فنی حیثیت سے بیکٹ Beckett زینے اور آئنسکو سے بہت پیچھے ہے، اور
اس کے موضوعات اور ٹکنک دونوں ہی بہت بھونڈے ہیں۔ مثلاً ZOO STORY میں جیری
کے سامنے پیٹر Peter کی بے بسی امریکی بے بسی اور مجبوری کا ایک گھٹیا چربہ ہے ہو سکتا
ہے ٹام ڈرائیور

American Dream and its critics, ed
Alan S. Dawner Chicago Press. 1965

یونین تھیالوجیکل سوسائٹی Union Theological Society کا ممبر ہونے کی
وجہ سے خود کو فعال محسوس کرتا ہو لیکن موجودہ نظام نے انسان کو ذہنی اور عملی طور پر جس طرح
مفلوج کر رکھا ہے اس کا ایک اظہار کافکا کی تحریروں خصوصاً The Trial میں ہے کہ مجرم کو
پتہ ہی نہیں ہوتا کہ اس کا جرم کیا ہے اس کا دوسرا اظہار بیکٹ Beckett کے ڈراموں میں
ہے جہاں ہر چیز ایک دم سے رک گئی ہے گویا وقت ہی ٹھہر گیا ہے تاہم ٹام ڈرائیور
Tom Driver ایک سنجیدہ توجیہ بھی پیش کرتا ہے اس کا خیال ہے کہ ہماری اکثر اقدار کی
بنیاد گھریلو رواداری، خانگی ہم آہنگی اور خوش اسلوبی کی بورژوا تصورات پر ہے جن کی وجہ سے
سماجی مشینری روانی کے ساتھ چلتی رہتی ہے، اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی ایک حقیقت ہے
کہ کچھ خواہشات جو تحت الشعور کی سطح پر کارفرما ہوتی ہیں اس پرسکون اور لطیف تصور سے
ٹکرا جاتی ہیں۔ ٹام ڈرائیور Tom Driver کے خیال میں ایلبی کی کامیابی ایک طرف تو ان

بورژوا تصورات کی عکاسی پر منحصر ہے اور ساتھ ہی ساتھ ان کے خلاف اس کا احتجاج بھی اس کی مقبولیت کا سبب ہے۔ ٹام ڈرائیور کی اس رائے کے برعکس حقیقت یہ ہے کہ بورژوا آئیڈیلز Bourgeois Ideals کے خلاف احتجاج خود بورژوا آئیڈیلز کے خلاف ردِ عمل ہے۔ ایلبی کی مقبولیت کا راز یہ نہیں کہ وہ ایک عام ورواج پرست طنز نگار کی طرح عظیم تصورات کا اعمال وکردار سے موازنہ کر کے مزاح پیدا کرنا چاہتا ہے۔ بلکہ صورت حال یہ ہے کہ خود امریکی معاشرے میں یہ تضاد ہے۔ یہ اعمال وافکار کا تضاد نہیں۔ اعلیٰ اخلاقی قدروں کا زور شور سے پرچار ہی اس لیے کیا جاتا ہے کہ روزمرہ زندگی کی لوٹ کھسوٹ، جھوٹ اور مکاری پر کسی کی نظر نہ پڑ جائے۔ ایک منافقانہ معاشرے میں اعلیٰ اقدار اس لیے نہیں ہوتیں کہ ان کے حصول اور ان پر عمل کرنے کی کوشش کی جائے۔ بلکہ وہ کاروبار زندگی کے مکروہ تقاضوں اور گھناؤنے طور طریق پر پردہ ڈالنے کے لئے ہوتی ہیں یہ اقدار معاشرے کا مقصود سرے سے ہوتی ہی نہیں اصل قدریں ان کے برعکس ہوتی ہیں۔ فنکار پردے چاک کرتا ہے اور اس کا یہ عمل مزاح نہیں کرب پیدا کرتا ہے۔ یہی سٹرنڈ برگ Strindberg کا کرب تھا۔ لیبل Label اتارنے کا یہ عمل پگڑی اچھالنا نہیں ہے۔ یہ پوپ کے The Rape of the Lock کی طرح گدگری پیدا نہیں کرتا یہ کسی افسانوی حسینہ کے بناؤ سنگھار کا قصہ نہیں۔ یہاں Who's Afraid Virginia Woolf کی ہنی کی طرح یہ لیبل اتارنے کا عمل جی متلانے سے پیدا ہوتا ہے اور صرف بیت الخلا کی ٹھنڈی فرش پر ہی اسے کچھ آرام ملتا ہے کہ جب بھی بقول نک ہنی کا جی متلاتا ہے وہ غسل خانے کی فرش پر لیٹ جاتی ہے اور لیبل اتارنے شروع کر دیتی ہے یہی ایلبی کا کرب ہے۔ یہ اس کلچر کا پیدا کیا ہوا کرب ہے جس کا استعارہ مارتھا بنتی ہے، کلچر ہوس پرست، مکروہ لیکن یہ صرف خارجی اختلاط ہے۔ مارتھا کے اندر کی انسانیت ابھی اس آلودگی سے کچھ محفوظ ہے بظاہر طور پر وہ مروجہ اداروں کا ایک عکس ہے۔ وہی بے راہ روی وہی جبر وظلم، وہی انا، وہی منفی اور تخریبی رجحانات جو اس معاشرہ کی خصوصیات میں سمٹ کر مارتھا بن گئے ہیں اور اس کے ساتھ ساتھ مارتھا سماجی اور اخلاقی بانجھ پن میں بھی اپنے دور کی علامت بن جاتی ہے لیکن اس کے اندر انسانی اور مادرانہ جذبہ ابھی بہت شدید ہے۔ اس لئے جب اس جذبہ کو فطری راہ نہیں ملتی تو نقطوں اور خیالوں میں اس کا اظہار ہوتا ہے Tiny Alice میں مذہبی جذبہ سے سرشار عورت خود کو مقدس میری سمجھنے لگتی ہے لیکن جسے وہ حل

سمجھتی ہے وہ دراصل کینسر نکلتا ہے۔ مارتھا Martha بھی غلط حالات کی وجہ سے انسان سے ایک کینسر بن گئی ہے وہ عظیم قوت جو فعال نہیں جب تخلیق نہیں کرسکتی تو تباہ کرتی ہے۔ جیسے ابسن Ibsen کی ہیڈا گیبلر Hedda Gabler لوبورگ Loevborg کی کتاب کا مسودہ جلا دیتی ہے اور مارتھا جارج کے ناول کا مذاق اڑاتی ہے۔

یہ ہے امریکہ کا وہ حسین خواب جو ہر طرح کی سائنسی اور معاشرتی ترقی کے باوجود پورا ہونے کی بجائے ایک ڈراؤنا خواب ہو کر رہ گیا ہے۔ فنکار کی بصیرت اسے بہت واضح طور پر دیکھتی ہے اور اس کا تجزیہ کرکے جس نتیجہ پر پہنچتی ہے وہ یہ ہے کہ رسم ورواج اور قانون واعتقادات کے پردوں کو چاک کرکے حقیقت کے صحیح اور کرب انگیز شعور کو اجاگر کیا جائے۔ اور بے چارگی اور تساہل کو عمل اور فعال احتجاج میں تبدیل کیا جائے۔ ایلبی Albee ان باغی فنکاروں میں سے ہے جو مصنوعی عزت وشرافت کے خلاف بغاوت کرتے ہیں یہ ان پرخود غلط دانش وروں پر تنقید ہے جو نئی نئی روشوں پر چلنے کے دعوے کرتے ہیں۔ مگر ان میں پابندگیٔ رسم ورہِ عام بہت ہے اور جواب تک یہ بھی سمجھ نہیں پائے کہ ذاتی ملکیت اور عزتِ نفس ہم معنی اقدار نہیں۔ باغ میں پڑی ہوئی ایک بینچ کے پیٹر کی عزتِ نفس بن جاتی ہے اور اس کی جان لے لیتی ہے۔ رسم ورواج کی بندشوں میں ذہن ایک خاص انداز میں ڈھل جاتا ہے اور حقیقت کو اسی سانچے میں دل خوش کن یا خوفناک شکلیں دیتا جاتا ہے۔ جب رسم ورواج کی چار دیواری میں دراڑیں پڑتی ہیں تو حقیقت اپنی اصل شکل میں نظر آنے لگتی ہے۔ چنانچہ ایلبی نے ایک انٹرویو میں کہا کہ ہر جنگ کے بعد ادب میں ترقی ہوتی ہے اسے تعجب ہے کہ ایسا کیوں ہوتا ہے لیکن وہ احتجاج کرتا ہے کہ بڑی شرم کی بات ہے کہ حقیقت تک پہنچنے کے لئے جنگوں کا محتاج ہونا پڑے۔ اسی انٹرویو میں اس نے کہا کہ اچھا تھیٹر ایک مہم ہے۔ ایک جہاد ہے۔ ادیب اور ناظر کا مشترک جہاد۔ یہ محض تفریح یا فرار نہیں۔ محض ذہنی عیاشی نہیں۔ تھیٹر کا اصل مقصد رسم ورواج کی پاسداری اور حفاظت نہیں بلکہ انہیں چیلنج کرنا ہے اور یہ چیلنج اسی وقت ممکن ہے جب ان کے بظاہر مضبوط قلعہ میں دراڑیں پڑنے لگیں۔ جنگ یہ کام کرتی ہے جس کے آگے خوب صورت کاغذی دیواریں نہیں ٹھہر سکتیں۔ ایلبی کا فن امریکہ میں جنگ

دیتنام کا تہذیبی اور جمالیاتی رد عمل ہے۔

منافقت کی بنیاد پر قائم کئے ہوئے نظام کو منافقت کے سہارے ہی قائم رکھا جاسکتا ہے۔ جب Cliche ہی حق بن جائے تو چاہے آپ حق بات نہ بھی کہیں اگر آپ Cliche استعمال نہیں کرتے تو مجرم ہیں۔ گردن زدنی ہیں اور یہی ایلبی کا جرم ہے۔ لیکن ایلبی کے فنی کمال پر کسی کو شک نہیں۔ اسے امریکی ڈرامے کی تقریباً سبھی انعامات اور ایوارڈ مل چکے ہیں اور جب اسے پولٹزر پرائز Pulitzer Prize کی جیوری Jury نے اس انعام کے لئے منتخب کیا اور پولٹزر پرائز ایڈوائزری بورڈ نے ان کی سفارش کو مسترد کر دیا۔ تو جیوری کے ممبران جان میسن براؤن اور جان گیسنر John Gassner نے فوراً استعفیٰ دے دیا۔ ایلبی Albee نے جدید ڈرامہ کو خالص ڈرامہ بنانے کی کوشش کی ہے اور اسے فلم اور ٹی وی سے بالکل علیحدہ رکھا ہے اس سلسلے میں اس نے کلاسیکی روایت کے مطابق ڈرامے کی تین اکائیوں کے اصول پر سختی سے عمل کی کوشش کی ہے صرف Tiny Alicee میں وقت اور مقام میں کچھ تبدیلی ہوتی ہے ڈرامائی عمل میں کسی ڈرامہ میں اس نے جھول نہیں آنے دیا ہے۔ یہ کلاسیکی روایت آج کے تقریباً سبھی ڈرامہ نویسوں کی توجہ کا مرکز رہی ہے اور غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ موجودہ زندگی کی افراتفری میں کسی نظم وضبط اور قاعدہ قانون کی بہت ضرورت ہے خاص طور سے ایسی صورت میں جب خواب اور حقیقت ایک دوسرے میں الجھ گئے ہیں۔ زندگی کچھ اس طرح بکھر گئی ہے کہ اسے فن وادب میں سمیٹنا مشکل ہو گیا ہے۔ کلاسیکی فن آج کے لکھنے والوں کے لئے اس سلسلہ میں اچھی رہبری کرسکتا ہے اس فنی پابندی سے یہ بھی ناظرین پر واضح ہو جاتا ہے کہ وہ کھیل دیکھ رہے ہیں، زندگی نہیں اور اس طرح اس سطحی حقیقت نگاری سے بچا جاسکتا ہے جسے فلموں میں پیش کیا جاتا ہے۔

ایک سمجھ دار فن کار کی طرح ایلبی نے وہ تمام مروجہ طریقے اختیار کئے ہیں جو جدید ڈرامہ میں مقبول ہیں۔ اس کے ڈراموں میں جنس بھی ہے تشدد بھی اور دہشت گردی بھی۔ اس میں خوف وہراس اور تشویش بھی ہیں اور خوابوں کا سا سرریلزم Surrealism بھی اس میں دیومالائی کردار بھی ہیں۔ جیسے فرضی بچہ اور کھیل تماشے بھی۔ اگر یونیسکو نے لوک تماشوں کو ڈراموں میں پیش کیا ہے تو ایلبی نے صنعتی شہر کے ڈرائنگ روم کے کھیل تماشوں کو لیکن ایلبی کے کھیل

مختلف ہیں۔ ان میں یورپی بے خانماؤں بیکٹ اور آئنسکو وغیرہ کا سائرریلزم نہیں ہے یہاں زندگی کی تیز رفتاری اور تذبذب سے پیدا ہونے والی وہ کیفیت جو ذہن کو کچھ دیر کے لئے ماؤف کر دیتی ہے اور غنودگی کا وہ عالم پیدا ہوتا ہے کہ جاگنے اور سونے کا امتیاز نہیں رہتا۔ جیسے Tiny Alice میں جولین Julien کا ذہنی عدم توازن۔ چنانچہ ایلبی Albee کے ہاں ایبسرڈ Absurd زندگی کی حتمی حقیقت نہیں بلکہ ایک عبوری کیفیت ہے اور اس طرح امریکی طرز احساس کو یورپی طرز احساس سے ممتاز کرتی ہے۔ ایلبی Albee نے میلو ڈرامہ بھی استعمال کیا ہے۔ لیکن حقیقت کو اجاگر کرنے کے لئے سائرریلزم کا بھی استعمال کیا ہے۔ لیکن طنز کے لئے اس طرح اس نے کلاسیکی، رومانوی اور ایبسرڈ Absurd کے دھاروں کو یکجا کر دیا ہے۔ اس سے ایک عجیب قسم کا فنی امتزاج پیدا ہوتا ہے۔ اس لیے کوئی تعجب نہیں کہ Who's Afraid of ... بے انتہا طویل ہونے کے باوجود کوئی اکتاہٹ یا بدمزگی پیدا نہیں کرتا۔ یہ ڈرامہ کم از کم ساڑھے تین گھنٹے چلتا ہے اور موضوع اور ٹکنیک کے اعتبار سے اس قدر ٹھوس ہے کہ میٹنی شو کے لئے نیویارک میں بالکل دوسری کاسٹ Cast تیار کرنی پڑی۔ اس سے ایلبی کی فنی صلاحیت پر سند مل جاتی ہے۔

پھر ایلبی Albee کے ہاں زبان کا استعمال بھی منفرد ہے یہ کبھی کبھی فحاشی کی حد تک بھی گر جاتی ہے اور جملے اس خلوص سے ادا کئے جاتے ہیں کہ ان پر اعتبار بھی آتے لگتا ہے۔ اور ان پر ہنسنے کو بھی جی چاہتا ہے یہ اس کا فن ہے کہ عام محاورے کو بھی ایسے استعمال کیا جائے کہ اس کے کھوکھلے پن کا احساس بھی ہو جائے۔ منطق احمقانہ نظر آئے اور حماقت میں منطق دکھائی دے آج شیکسپیر کی طرح زندگی پر تنقید کے لئے کسی مسخرے یا پاگل کا کردار تخلیق کرنے کی ضرورت نہیں اس لیے کہ زندگی نے خود انسان کو اس قدر بدحواس اور مضحکہ خیز بنا دیا ہے پھر زبان عام۔ سلیس اور روزمرہ کی زبان ہے لیکن اس کا لہجہ وقت اور موقع کے حساب سے بدلتا رہتا ہے اس سے بھی ایک تنوع پیدا ہوتا ہے۔ جو لمبے لمبے مسلسل مکالموں کو بے رنگ اور پھیکا ہونے سے بچا لیتا ہے البتہ Tiny Alice میں اس کے چھوٹے چھوٹے مکالموں سے کچھ نقاد مطمئن نہیں ہیں۔ لیکن یہاں بھی سادے لفظوں کے پیچھے ایک طنز ہے۔ ہلکے ہلکے بظاہر بے ضرر فقروں میں ایک کرب چھپا ہے اور کہیں کہیں وہ مایوسی ہے

جس سے دل دہل جاتا ہے۔

ہر فنکار اپنے لئے کوئی نہ کوئی مرکزی Myth قائم کرتا ہے۔ ایلبی کی یہ Myth امریکی خاندان ہے مگر یہاں خاندان کا تصور منفی ہے یہ سب اُجڑے ہوئے باہمی رقابتوں اور اندیشوں کے گھرانے ہیں نورکا کی طرح انہیں خون کی گرمی نہیں سموتی بلکہ یہ صنعتی دنیا کے مشترک خوف دہراس پر قائم ہیں لیکن ایلبی (ALBEE) ان سے مثبت علامتیں پیدا کرتا ہے جن میں سب سے اہم علامت یہ ہے کہ حقیقتیں عارضی ہیں اضافی ہیں۔ اور انہیں بدلا جا سکتا ہے۔ یہ ایلبی کی مثبت Myth ہے۔ اسی لئے اس نے اپنے انٹرویو میں بریخت کے نظریہ مغائرت پر تبصرہ کرتے ہوئے کہا کہ اس سے مطلب یہ نہیں کہ ناظر کو منظر سے یا ادیب سے علیحدہ کر دیا جائے بلکہ اس کا مطلب یہ ہے کہ ڈرامہ یوں پیش کیا جائے کہ ناظر اس میں ڈوبا بھی رہے اور اسے پرکھتا بھی رہے۔ The Lady From Dubuque میں کردار براہ راست ناظرین سے مخاطب ہوتے رہتے ہیں تاکہ ناظرین سین میں ڈوب نہ سکیں۔

حصّہ دوم

ایک شہزادہ ایک لارڈ

"لارڈ جم" ــــــ "ہملٹ" پر ایک تبصرہ

(۱)

کانرڈ اور شیکسپیئر

کانرڈ نے شیکسپیئر سے اپنی دل چسپی کا ذکر کرتے ہوتے A Personal Record ، میں لکھا کہ انگریزی ادب سے میرا تعارف Nicholas Nickleby کے حوالے سے ہوا لیکن کچھ توقف کے بعد اپنی بات کی تصحیح کرتے ہوتے اس نے کہا کہ میرے خیال میں یہ بات ٹھیک نہیں ہے۔ انگریزی ادب سے میرا پہلا تعارف اس کتاب کے ذریعے نہیں ہوا۔ میری پہلی ملاقات The Two Gentlemen of Verona سے ہوتی جس کا ترجمہ مجھے اپنے باپ کے مسودوں میں ملا[1]۔ یہ کوتی اتفاق نہیں تھا بلکہ ایک ایسا تجربہ تھا جس نے اس کے ذہن پر گہرا نقش چھوڑا۔ وہ پوری تفصیلات کے ساتھ اسے یاد ہے اور اس کے ساتھ اور بہت سی یادیں وابستہ ہیں۔ ان حالات کا مطالعہ دل چسپی سے خالی نہیں جن میں کانرڈ شیکسپیئر سے آشنا ہوا اس کے بیان سے زبردست جذباتی وابستگی کا اظہار ہوتا ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ روس میں جلاوطنی کے دوران اور اپنی ماں کی وفات کے تقریباً ایک سال بعد، کیونکہ اسے یاد ہے کہ جب یہ واقعہ ہوا وہ سیاہ ماتمی لباس پہنے ہوتے تھا[2]۔ جلاوطنی اور دکھ کی یہ یادیں جو ماں کی موت سے اور بھی غمگین ہو گتی تھیں کانرڈ کی ادبی تخلیقات میں بہت اہمیت رکھتی ہیں۔ جلاوطنی انقلاب اور اعلیٰ مقاصد کے لیے قربانیاں اس کے ناولوں اور کہانیوں کے موضوعات ہیں۔ کانرڈ کے ذہن میں شیکسپیئر ان یادوں سے وابستہ ہے۔ اس تجربے کو اُس کے

اپنے الفاظ میں زیادہ مؤثر طور پر دیکھا جا سکتا ہے:

"اس سہ پہر میدان میں کھیلنے کے بجائے میں اپنے باپ کے مطالعے کے کمرے میں چلا گیا۔ میں نہیں کہہ سکتا کہ اس کی کرسی پر بیٹھنے کی جرأت مجھے کیسے ہوئی۔ لیکن کوئی دو گھنٹے کے بعد اس نے مجھے میز پر اس طرح جھکے ہوئے دیکھا کہ میرا سر میرے دونوں ہاتھوں میں تھا اور میری نگاہیں مسودے پر جمی ہوئی تھیں۔ میں بڑا اسٹ پٹایا کہ بس کوئی آفت آنے والی ہے۔ وہ دروازے میں کھڑا مجھے حیرت سے دیکھتا رہا لیکن ایک لمحے کی خاموشی کے بعد اس نے صرف اتنا کہا

"زور سے پڑھو"

خوش قسمتی سے اس وقت جو صفحہ میرے سامنے تھا اس پر زیادہ کانٹ چھانٹ نہیں کی ہوئی تھی۔ اور ویسے بھی میرے باپ کی تحریر بہت صاف تھی۔ جب میں عبارت کے اختتام تک پہنچا۔ تب اس نے مجھے سراہتے ہوئے سر ہلایا اور میں نے اپنے آپ کو بڑا خوش قسمت محسوس کیا کہ اس گستاخی پر مجھے کوئی جھاڑ نہیں پڑی۔ اس وقت سے آج تک میں اپنے باپ کی اس مہربانی کی وجہ نہیں سمجھ سکا میرا خیال ہے کہ انجانے طور پر میں نے اپنے باپ کے دل میں اتنی جگہ پالی تھی کہ اس نے مجھے اپنی میز استعمال کرنے کی رعایت دے دی۔" ؁۳

کانرڈ کا خیال ہے کہ وہ شیکسپیئر کے مطالعے میں اس قدر منہمک تھا کہ اُسے اپنے باپ کے آنے کا احساس تک نہیں ہوا، وہ اپنی اس پہلی گستاخی سے خوش تھا۔ جس کی وجہ

سے اسے اندازہ ہوا کہ اس کا باپ اس کے ادبی ذوق کو سراہتا ہے۔ وہ کبھی یہ بات نہیں بھول پایا کہ اس چھوٹی سی عمر میں اس نے شیکسپیئر کو خاصا صحیح پڑھ لیا تھا اسے بڑا فخر تھا کہ اس نے آٹھ برس کی عمر میں The Two Gentlemen of Verona کے اس صفحے کے پڑھنے میں کوئی غلطی نہیں کی تھی اس نوعمری میں اتنا زبردست تاثر اور وہ بھی غیر معمولی جذباتی اور المناک صورت حال میں جبکہ وہ جلاوطنی کی زندگی گزار رہا تھا نفسیاتی طور پر اس کی ذہنی نشوونما میں بہت اہمیت رکھتا ہے۔ اس کے علاوہ اپالو کوئی عام باپ نہیں تھا وہ ایک قومی ہیرو تھا اور اس سے بھی زیادہ خصوصاً کانرڈ کے لیے وہ ایک ادبی شخصیت تھا۔ اس نے غیر ملکی زبانوں سے پولش میں ترجمے کیے تھے۔ نوعمر کانرڈ کے لیے اس کی ادبی حیثیت مسلم تھی۔ The Mirror of Conrad کے مصنف کے مطابق اپالو نہ صرف ایک سیاستدان تھا۔ بلکہ ایک صحافی بھی تھا جو قومی جدوجہد آزادی میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیتا تھا اور دونوں حیثیتوں میں وہ ایک بھڑکتا ہوا آتش فشاں تھا دوسرے پولش جوشیلے محب وطن لوگوں کی طرح اس کی جدوجہد ثقافتی بھی تھی اور سیاسی بھی اور وہ انگریز اور فرانسیسی مصنفین کا زبردست مداح تھا اور چاہتا تھا کہ اپنے ہم وطنوں کو ان سے آشنا کرائے۔

اسی مقصد کے لیے شیکسپیئر (دی ٹو جنٹلمین آف ورونا۔ ایز یو لائک اٹ۔ اوتھیلو)۔ ڈاکٹر ہیوگو۔ فینی مور کوپر۔ مریات (MARRYAT)۔ اور ڈی وینی (DE VIGNY) اور ہائنز کا پولش میں ترجمہ کیا تھا۔

اپالو کی یہ بھی ایک خواہش تھی کہ وہ کانرڈ کو ایک صاحب قلم بناتے اور یہ صرف ادبی ذوق کے حوالے سے ہی نہیں بلکہ اس کی ماں کی خواہش کے احترام کے طور پر بھی۔ چنانچہ اس نے کارزیوسکی کو لکھا:

"اب جب کہ وہ لوٹ کر نہیں آئے گی اور شاید میں بھی واپس نہ آسکوں کانرڈ کو میری تربیت میسر نہیں ہوگی اس

لیے تم اپنا وعدہ پورا کرو وہ اس زمین میں اس کی آخری
نشانی ہے اور میں چاہتا ہوں کہ ان لوگوں کے لیے جو اس
کی ماں کو احترام سے یاد کرتے ہیں۔ اس کی یاد کا ایک
شایان شان مظہر ہو اور اسے ایسی تربیت دینے کے
لیے تم سے بہتر اور کون ہو سکتا ہے۔ اس کی ماں دل و
جان سے اس پر اس قدر فدا تھی کہ میں اسے نظر انداز نہیں
کر سکتا۔ میں اُسے اس وقت تک اپنے آپ سے جدا
نہیں کر سکتا جب تک کہ مجھے یقین نہ ہو جائے کہ وہ میری
توقعات پر پورا اترے گا۔ اور اس سلسلے میں کوئی اقدام نہ
کرنا مجھے ایسا لگتا ہے جیسے اپنی بیوی سے بے وفائی کرنا۔"

۱۸ ستمبر ۱۸۶۵ء کو اس نے کارزیوسکی کا شکریہ ادا کرتے ہوئے جذباتی انداز میں لکھا:

"اپنے کمسن یتیم کے لیے تمہاری مہربانیوں کا میں کیسے شکریہ
ادا کروں تم نے جو کچھ کیا وہ مصیبتوں کے دور میں ہمارا ایک
خواب تھا جو ہمارے تاریک مستقبل میں امید کی ایک کرن
تھی۔ کتابیں اور نصاب بھیجنے کے تمہارے وعدے سے
مجھے بڑی خوشی ہوئی اور میں بڑی بے صبری سے اس
کے الفا کا انتظار کروں گا۔ ان کتابوں کو خریدنے کے لیے
تم میری میز بیچ دو۔" [۵]

اب کانرڈ کی سمجھ میں آتا ہے کہ اس کے باپ کے رویے میں اتنی نرمی کیوں آگئی تھی
کہ اس نے اپنے مسودات کو پڑھنے کی اجازت دی۔ [۶]

شیکسپیئر سے یہ پہلا تعارف کانرڈ کی زندگی پر بڑے گہرے نقش چھوڑ گیا اس
کا عملی ثبوت اس وقت ملتا ہے جب بعد میں اسے شیکسپیئر سے گہری دلچسپی پیدا
ہوئی، اپنی پہلی تنخواہ سے اس نے شیکسپیئر کی کتابوں کا مجموعہ خریدا۔ یہ ایک

ضخیم کتاب تھی جس کی جلد سبز تھی اور جسے وہ جان اسٹورارٹ مل کی "پولیٹیکل اکانوی" کے ساتھ ساتھ بڑے انہماک سے پڑھتا تھا۔ کانرڈ اس واقعہ کو یوں بیان کرتا ہے :-

> "اگلی مرتبہ جب ان سے The Two Gentlemen of Verona سے میری ملاقات ہوئی تو یہ پانچ شلنگ کی شیکسپیئر کی تحریروں کی ایک جلد کے ایڈیشن کے ذریعہ ہوئی جسے میں فال ماؤتھ میں اپنے قیام کے دوران دن کے فاضل لمحات میں مستریوں کی ٹھونکا ٹھانکی کے شور میں پڑھتا رہا۔ ہمارا جہاز خراب ہوگیا تھا اور کسی وقت بھی غرق ہوسکتا تھا اور جہاز کے عملے نے شمالی اٹلانٹک کی تیز و تند ہواؤں میں مشقت کرنے سے انکار کردیا تھا۔" ۵

کانرڈ کی تحریروں میں سمندر کی آوازوں کے ساتھ ساتھ یہ یادیں بھی مسلسل گونجتی رہتی ہیں اور اس کی زندگی میں یہ انقلابوں اور جلا وطنیوں سے منسلک ہے۔ وہ حقیقتاً زندگی کے ہر اہم موڑ پر شیکسپیئر کو اپنے سامنے پاتا ہے۔ اُسے خود اس بات کا احساس ہے اور وہ اسے کبھی نہیں چھپاتا۔ شیکسپیئر سے اس وابستگی کا موثر ترین اظہار ان الفاظ میں ہوتا ہے :

> "کتابیں انسان کی زندگی کا جزو ہوتی ہیں اور شیکسپیئر سے میری وابستگی اس زمانے سے ہے جب میں اپنی ماں سے محروم ہوا اور جو میرے باپ کے ساتھ میری زندگی کا آخری سال تھا (جونہی اس میں مجھ سے جدائی برداشت کرنے کی قوت پیدا ہوتی اس نے فوراً مجھے میرے ماموں کے پاس پولینڈ بھیج دیا) اور پھر یہ وابستگی اس وقت سے ہے جو زبردست طوفانوں کا زمانہ تھا۔ جس برس میں موت

کے بہت قریب پہنچ گیا تھا پہلے پانی سے اور پھر آگ
سے۔" ۹

چنانچہ اس کے اپنے بیان کے مطابق شیکسپیئر سے اس کی وابستگی زندگی کے اہم ترین لمحات سے منسلک ہے جس میں زندگی کی حقیقت اور موت کے منہ میں زندگی کی اسراریت اجاگر ہوتی ہے۔ کانزڈ جیسے حساس فن کار کے شعور میں یہ واقعات ایک اعلیٰ فنی بصیرت پیدا کرتے ہیں اور ان تمام لمحات میں جیسے کہ یہ اس کا مقدر بن چکا ہو شیکسپیئر کا وجود اس کے ساتھ لگا رہتا ہے۔

(۲)

ادبی مماثلتیں

کانرڈ کے ناولوں اور کہانیوں میں شیکسپیئر کی تحریروں کے حوالے جا بجا بکھرے ہوتے ملتے ہیں ناسٹرومو Nostromo کے انتساب کے لیے اس نے شیکسپیئر کے اس مصرع کو نقل کیا:

"اتنا خراب موسم طوفان کے بغیر صاف نہیں ہوتا" [۱۰]

شیکسپیئر کی سبز جلد والی یہ کتاب جس کا حوالہ Megroz Jean Aubry نے دیا ہے اس کا ذکر 'لارڈ جم' میں بھی آیا ہے۔ Stein کی کشتی میں جم کو الوداع کہتے ہوئے مارلو نے دیکھا کہ جب وہ اپنا تھیلا خالی کر رہا تھا تو اس میں اُسے تین کتابیں نظر آئیں

"دو مختصر کتابیں گہرے رنگ کی جلدوں میں اور ایک ضخیم کتاب جس کی جلد سبز اور سنہری تھی۔ یہ شیکسپیئر کا آدھے کراؤن قیمت کا کلیات تھا میں نے پوچھا

"کیا تم یہ پڑھتے ہو اس نے تیزی سے جواب دیا ہاں افسردگی سے نجات پانے کے لیے بہترین چیز ہے" میں اپنی اس تعریف سے بہت حیران ہوا لیکن یہ شیکسپیئر سے متعلق گفتگو کا موقع نہیں تھا" [۱۱]

ان کے علاوہ کانرڈ کی تحریروں میں مختلف قارئین نے شیکسپیئر کے بہت سے حوالے

اور مماثلتیں تلاش کی ہیں۔ مثلاً برنارڈ ہی۔ مائر اپنی کتاب Joseph Conrad – A Psychological Biography میں لکھتا ہے:

وہ پس منظر جس میں Debarral اپنے داماد کو قتل کرنے کا منصوبہ بناتا ہے اس میں اوتھیلو کے Chance P.424 حوالے آتے ہیں۔[۱۲]

Dr. Bradbrook کو بھی ان میں مماثلت نظر آتی ہے۔ جوزف کانریڈ پر اپنی مختصر کتاب میں وہ لکھتی ہے:

اینٹنی کی شعور ذات سے بے نیازی اس کی عملی جلد بازی کا ایک حصہ ہے۔ اس کی فعال زندگی اوتھیلو کی طرح اس میں ایک جذباتی گھٹن پیدا کرتی ہے اور اس کے ساتھ ساتھ اس میں اوتھیلو کی ناتجربہ کاری اور بھروسہ کرنے کی عادت بھی ہے۔[۱۳]

اس بات کی وضاحت کرتے ہوئے وہ حاشیے میں لکھتی ہے:

اپنی مخروطی داڑھی سانولے جھلسے ہوتے رنگ باریک ناک اور گٹھے چھوٹے سے سر کے ساتھ کیپٹن انٹنی ایک حد تک عرب نژاد افریقی لگتا تھا۔[۱۴]

دوسری طرف Fleishman کو دی سیکرٹ ایجنٹ میں کنگ لیئر کی شباہت نظر آتی ہے وہ Conrad's Politics میں لکھتا ہے:

کی موت میں 'فنا' کی وہی تکرار سنائی دیتی ہے جو کنگ لیئر میں ہے۔

"جانے والے کو کوئی نہیں لا سکتا ــــ نہ محبت نہ نفرت۔ وہ تمہارا کچھ نہیں بگاڑ سکتے۔ وہ کچھ نہیں ہے۔ وہ ہر لحاظ سے بے معنی ہو چکا تھا۔ وہ اپنے جسم پر پہنے ہوتے کپڑوں سے

بھی کم معنویت رکھتا ہے۔ اپنے اوور کوٹ سے بھی کم۔ اپنے جوتوں سے بھی کم ـــــــ اس ہیٹ سے بھی کم جو فرش پر پڑا ہوا تھا۔ وہ کچھ نہیں تھا۔ وہ شخص جواب کچھ نہیں سے بھی کم تھا۔ [۱۵]

Dr. Bradbrook کو کانرڈ کے The Rover میں The Tempest کی مشابہت سے کچھ زیادہ ہی نظر آتا ہے:

"کہانی پر مردنی چھاتی ہوتی ہے۔ تاہم اسے قاری سے ایک محتاط فاصلے پر رکھا گیا ہے تاکہ ایک فرضی سی جرأت مندی اور رومانویت کا تاثر پیدا ہو۔ یہ مزاج میں شیکسپیئر کے آخری دور کی تحریروں کے قریب ہے، جہاں المیوں سے دور کانرڈ اپنے المیے کے ساتھ کھیل نہیں رہا بلکہ چھیڑ چھاڑ کر رہا ہے۔" [۱۶]

وہ اسی موضوع کو بڑھاتے ہوتے دونوں فن پاروں کو تقریباً ایک کر دیتی ہے:

تحریر کا واضح انداز اور ندرت مزاج، رحم اور شفقت کا امتزاج صریحاً شیکسپیئر کی طرح کا ہے۔ کانرڈ کے Tempest میں سنگلاخ ساحلوں کے Ferdinand اور Miranda اپنی ذہنی قوتوں سے مسحور ہیں اور Peyrol ان کا Prospero انہیں اپنی طاقت سے آزاد کرالیتا ہے

تفصیلات میں مماثلتوں کے علاوہ شیکسپیئر اور کانرڈ کی تحریروں میں نقادوں نے موضوعاتی مشابہتیں بھی پاتی ہیں۔ مثلاً ارنسٹ اے بیکر E. A. Baker نے لارڈ جم کا ہملٹ سے موازنہ کیا ہے۔

لارڈ جم کانرڈ کا ہملٹ ہے۔ خیالوں کی دنیا میں رہنے والے

ایک ایسے شخص کا المیہ ہے جو مرض کی حد تک اس تشویش
میں مبتلا رہتا ہے کہ کہیں کسی ہنگامی صورت حال میں اس
سے کوئی ایسا عمل سرزد نہ ہو جائے جس کے نتائج اچھے نہ
ہوں۔ اس سے اس کی قوت فیصلہ متاثر ہوتی ہے اور وہ کسی
بھی کام کے قابل نہیں رہتا۔[۱۸]

ان تمام مثالوں سے یہ حقیقت ظاہر ہوتی ہے کہ کانرڈ اور شیکسپیئر کے درمیان کوئی خاص تعلق موجود ہے، اور یہ تعلق محض اتفاقی نہیں ہے۔ یہ حقیقت کہ قارئین مسلسل کانرڈ کے ناولوں اور کہانیوں میں شیکسپیئر کی گونج سنتے رہے ہیں محض ایک اتفاقی بات کہہ کر نظر انداز نہیں کی جا سکتی۔ تعجب کی بات ہے کہ اب تک اس بات پر سنجیدگی سے غور نہیں کیا گیا کہ کانرڈ کس حد تک متاثر ہے۔ ای۔ اے۔ بیکر اور ڈاکٹر بریڈ بروک جیسے نقادوں نے لارڈ جم میں ہملٹ کے اثرات کی نشان دہی کی ہے۔ دونوں ادیبوں کی سوچ میں اس مطابقت کی وجہ ان کے اپنے مزاجوں کی ہم آہنگی بھی ہو سکتی ہے۔ (ڈاکٹر بریڈ بروک کے مطابق کانرڈ شاعرانہ مزاج رکھتا تھا اور شیکسپیئر اور کیٹس کی شاعری کا بہت مداح تھا)[۱۹]۔ مہمات، سیاسی کشمکش، افراد کی ہوس اور ان کی کمینگی دونوں کو متوجہ کرتی ہیں۔ کانرڈ کا ایک مستقل موضوع ـــــ استعماریت، نوآبادیاتی استحصال اور تہذیب کے نام پر مادی غلبہ حاصل کرنے کی کوشش ـــــ بہت حد تک شیکسپیئر کے دی ٹمپسٹ کی بازگشت ہے۔ اس ذہنی مطابقت کی ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ شیکسپیئر اور کانرڈ کے زمانوں میں ایک مطابقت ہے۔ سولھویں صدی کے اواخر اور سترھویں صدی کی ابتدا، اور بیسویں صدی میں بہت سی مشترک باتیں پائی جاتی ہیں۔ ٹی ایس ایلیٹ کو اگسٹن یا رومانوی شاعروں کی بہ نسبت مابعد الطبیعیاتی شاعر اپنے زیادہ قریب محسوس ہوتے ہیں۔ اور روایت کے دھارے میں اُسے اپنی اور سترھویں صدی کی شاعری کے درمیان قریبی رشتے نظر آتے ہیں۔ غالباً شیکسپیئر اور کانرڈ میں ایک ہی طرح کی حسیت کارفرما تھی۔[۲۰] یا شاید یوں کہ وسیع تر تناظر میں جم

اور ہملٹ میں وہی نوعی شعور کار فرما ہے جو Orestes میں بھی نظر آتا ہے کہ یہ سب ایک ہی آرکیٹائپ کے منظہر ہیں۔ یعنی اس فرد کے جو اپنے جرأت مندانہ جذبے کی وجہ سے زندگی کی تمام ظالم قوتوں کے لیے قربانی کا بکرا بن جاتا ہے۔ اگامیمنن Agamemnon کے گھرانے کے سکون کی خاطر اور آبائی لعنت سے اسے نجات دلانے کے لیے اپنی جان کی قربانی پیش کرتا ہے۔ ہملٹ ایک شاہزادے اور وارث تخت کی ذمہ داریوں کو محسوس کرتے ہوئے ڈنمارک کی بگڑی ہوئی صورت حال کو ٹھیک کرنا چاہتا ہے۔ جم تن تنہا عدالت کا سامنا کرتا ہے جبکہ کپتان سمیت اس کے تمام ساتھی فرار ہو چکے ہیں۔ جدید دور کے حوالے سے سارتر اس کہانی کو نئے معنی دیتا ہے۔ اورسٹیز تمام معاشرے کا جرم اپنے سر لیتا ہے اور Les Mouches میں عام بھلائی کی خاطر اپنی جان قربان کر دیتا ہے۔

کانرڈ کے فنی ارتقا میں ان تمام عناصر کی بہت اہمیت ہے۔ ایک طرف تو جدید لکھنے والے الزبتھن مصنفین کو دریافت کر رہے تھے بالکل ایسے ہی جیسے الزبتھنز نے یونانیوں کو دریافت کیا تھا اور رفتہ رفتہ ان کے زیر اثر آتے جا رہے تھے۔ (جن کی مثالیں ایلیٹ اور کانرڈ کے علاوہ ابسن مسٹرنڈبرگ اور بعد میں آنے والے فرانسیسی ڈرامہ نگار مثلاً سارتر اور اونیل میں ملتی ہیں) دوسری طرف خود الزبتھنز کو نئے دور کے حوالے سے نئے سرے سے سمجھنے کی کوششیں کی جا رہی ہیں، خصوصاً انیسویں صدی کے آخر میں ہملٹ کی توضیحات نئے رجحانات کو ظاہر کرتی ہیں، جس کی بڑی جرأت مندانہ اور واضح مثال لارڈجم ہے۔ یہاں کانرڈ نے ہملٹ کے مسائل کو اپنے تجربوں کے حوالے سے ایک نئی فنی تخلیق میں ڈھالنے کی کوشش کی ہے، جس میں بیسویں صدی کے تجربات کشمکش اور الجھنوں کو موضوع بنایا گیا ہے۔ وہ ہملٹ کا ایسی نظر سے مطالعہ کرتا ہے، جیسے ایک مصور کسی دوسرے کی بنائی ہوئی تصویر کو دیکھتا ہے۔

(۳)

ہملٹ صدی کے موڑ پر

۱۔ کھیل کی مقبولیت

جب انیسویں صدی اختتام پذیر ہوئی تو ہملٹ شیکسپیئر کا مقبول ترین کھیل سمجھا جاتا تھا۔[۲۱] اس کا ثبوت اس صدی کے آخری ربع میں بڑی تعداد میں اس کی نمائشوں سے ملتا ہے۔[۲۲]

اٹھارویں صدی سے ہی کھیل کی مقبولیت میں اضافہ ہونا شروع ہو گیا تھا اور انگلینڈ اور دوسرے ممالک میں بھی اسے زبردست کامیابی حاصل ہوئی۔ سی بی۔ ہوگن کے مطابق یہ المیہ اٹھارویں صدی میں سر فہرست رہا اور اس کی نمائشوں کی کل تعداد ۶۰۱ تھی۔[۲۳] انیسویں صدی میں یہ کامیابی جاری رہی اور اس دوران میں صرف انگلینڈ میں ہی نہیں بلکہ دوسرے ممالک میں بھی ہملٹ مسلسل پیش کیا جاتا رہا۔ ۱۸۷۴ء میں لائسیم Lyceum میں ہنری ارونگ کی پیش کش کے ساتھ یہ اپنے عروج کو پہنچا اور ۲۰۰ نمائشوں کا ریکارڈ قائم کیا۔ اس کے بعد ۱۸۷۸ء میں اسی کی ۱۰۸ نمائشیں ہوئیں۔[۲۴]

میکریڈی Macready فیختے Fechter اور سارا برنارڈ Sarah Bernardt نے اسی دوران انگلینڈ اور فرانس میں اسے اسٹیج کیا۔ جب کہ انگلینڈ میں دو جرمن اور دو اطالوی کمپنیوں نے اس کی نمائش کی۔ انیسویں صدی میں ہملٹ کے کئی اچھے ایکٹر پیدا ہوئے جن میں یہ نمایاں تھے:

کیمبل Kemble۔ ایڈمنڈ Edmund اور چارلس کین

Charles Kean میلریڈی، باری سیلیون، فرانس نثراد

چارلس فینخٹے، ہنری ارونگ، ولسن بیرٹ، بتیر بہوم ٹری،

جانسٹن فاربیز رابرٹسن، ساربرنارڈ اور فرنیک آربنیس۔

میکریڈی کی ۱۸۴۵ء کی پیش کش اس موڈ کو ظاہر کرتی ہے جس میں انیسویں صدی نے

ہملٹ کو دیکھا۔ کھیل کا اختتام ان الفاظ پر ہوا:

"اس کے بعد خاموشی ہے۔"

۲۔ ہملٹ اور انیسویں صدی کا مزاج

ہملٹ میں دلچسپی پیدا کرنے کے سلسلے میں اہم ترین واقعہ شیکسپیئر کے

المیے پر بریڈلے کے معرکتہ الآرا خطبات تھے۔ بریڈلے نے ہملٹ کو ایک ایسے المیے

کی علامت قرار دیا جو انسانی فطرت کا جزو ہو۔ اس کی وضاحت اس نے یوں کی،

"جب بھی ہم اس اسرار سے دوچار ہوتے ہیں، جب بھی ہمیں اس حیرت اور ہیبت

کا سامنا ہوتا ہے کہ انسان کے اندر ایک الوہی حس ہے اور اس کے خیالات لاانتہا

تک پہنچتے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ ہمیں یہ بھی ماننا پڑتا ہے کہ وہ بے بس ہے جیسے کہ خود

اپنی سوچ کی الوہیت سے بے بس ہو تو ہمیں ہملٹ کا خیال آتا ہے۔" اور یہی وجہ ہے

کہ جب اٹھارویں صدی کے آواخر میں عظیم شالی تحریک شروع ہوتی تو شیکسپیئر کے

ڈراموں میں اسے ایک منفرد اہمیت حاصل ہو گئی، جس کی صرف گوتٹے کا فاؤسٹ

ہی ہمسری کر سکتا تھا۔ کانرڈ نے اس مثالی تحریک کا اثر لیا۔ پیرس کے دانشوروں

کے حلقوں میں اس کا اٹھنا بیٹھنا تھا اور وہ زیادہ تر ہم عصر فرانسیسی اور انگریزی

ادب سے واقف تھا۔ وہ خود بھی ایک طرح سے ہملٹ ہی تھا۔ جیسا کہ ای۔ ایچ

وزانگ نے لکھا کہ ۱۸۶۹ء میں اپنے باپ کی وفات پر کانرڈ نے کہا:

"تجہیز و تکفین کا دن آ پہنچا۔ میرے سر میں درد تھا اور میرے

ذہن میں صرف چند الفاظ تھے چند ایسے احمقانہ فقرے

جیسے "ختم ہو گیا"، "کام پورا ہو گیا"۔ (پولش میں یہ اور

بھی مختصر ہے)۔ یا اسی طرح کے فقرے مسلسل ذہن میں آتے ہیں۔

وزاتمک اس پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتا ہے :

گو کہ تاثر مبہم ہے تاہم اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ کانرڈ کے ذہن میں ناگزیر جبر کا ایک خوفناک احساس اُبھر آیا تھا ایک مہیب تاثر کہ قسمت بڑی بے رحم ہے، واضح ہے اور حقیقی ہے۔ یہ الجھے ہوئے خیالات ـــــ جنونی کیفیت ذہنی پراگندگی اور ضبطِ نفس میں ناکامی۔ تشدد کے خیالات سے وابستہ تھے اور اس کے ذہن میں ۱۸۶۳ء کی تباہ کن بغاوت کے ساتھ منسلک ہو گئے تھے۔ جس کا منصوبہ اس کے باپ نے بنایا تھا۔ اس کی وجہ سے اس کے والدین کو جلاوطن ہونا پڑا۔ ایک چچا لڑتے ہوتے مارا گیا۔ دوسرا اس کے باپ کی طرح ملک بدر ہوا اور وہ بھی سائبیریا جیسی ذلیل جگہ میں۔ اس کے نتیجے میں اہلِ پولینڈ میں بیچارگی اور بے چینی کے احساسات پیدا ہوتے اور وہ اوباشی اور نشے میں ڈوب گئے۔ اگر کانرڈ نے اس وقت ہملٹ پڑھا ہوتا اور اس میں کچھ سمجھ ہوتی تو وہ اس جنون اور ذہنی ناپختگی پر غور کر سکتا، جس کے ایسے ناگزیر نتائج برآمد ہوتے۔[۱۷]

یہ بات قرین قیاس لگتی ہے کہ کانرڈ جیسا حساس فن کار زندگی کا باریک بیں اور ناقدانہ مطالعہ کرنے والا نوعمری کے ان تاثرات کو ذہن سے محو نہ کر سکا ہوگا اور جب اسے کچھ سمجھ آتی تو اس نے انہیں اپنے فن میں منتقل کر دیا۔ بریڈلے نے خود رومانوی نقطہ نظر سے ہملٹ کا مطالعہ کیا اور اس کے پورے سحر کو اس رومانوی سانچے میں ڈھال دیا۔ اس نے اس بات پر زور دیا کہ :

یہ ڈرامہ روح کی لامتناہیت اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والے تصورِ فنا کا احساس دلاتا ہے جو نہ صرف اس لامتناہیت

کی گرفت میں ہے بلکہ اسی کا نتیجہ ہے۔[۲۸]

بریڈلے کی آواز اس کے دور کی گونج تھی اور وہ بعد کے تنقیدی رجحانات پر بہت اثر انداز ہوتی یہاں تک کہ جی۔ ولسن نائٹ نے ہملٹ کو "زندگی کے ہنگاموں میں ایک زندہ موت" سے تعبیر کیا ہے۔ اس کے الفاظ میں

"موت کی ابدیت ابتدا اور انتہا دونوں سے ماورا ایک خلا ہے اور ہملٹ اس کی مہیب تابناکی میں زندگی کے سٹیج سے گزرتا ہے۔"

اپنی کتاب شیکسپیرین ٹیمپسٹ میں وہ اس کی وضاحت یوں کرتا ہے:

(ہملٹ کا) سمندری سفر اور قذاقوں سے اس کی مڈبھیڑ کا شاید ایک روحانی پہلو بھی ہے۔ یہ موت کے سمندروں میں ایک تنہا مسافرت ہے۔ لیکن موت قذاقوں کی شکل میں بھی اسے قبول کرنے کو تیار نہیں ابھی تو اُسے سمندر کی لڑائی میں اپنا وار کرنا تھا اور جہاز پر سر بہ مہر احکام کو بدلنے کے متعلق ہملٹ کا اپنا بیان بہت واضح اور اہم ہے۔ ان سب باتوں کو ڈرامہ میں موت کے ماحول کے حوالے سے دیکھنا چاہیے۔ موت کے اس ذکر میں کھیل کے اختتام پر ماتمی جلوس سے ایک مقدس حسن پیدا ہو جاتا ہے۔ موت میں کوئی آہنگ نہیں ہے۔ چنانچہ آخر میں سپاہیانہ موسیقی (ہملٹ) کی ترجمانی کرتی ہے۔[۲۹]

لیکن یہ تصوّراتی تحریک Idealistic Movement جس کے اثرات فن اور تنقید میں ملتے ہیں بہت گہری تھی اس کے منابع اس تنقیدی رجحان میں تھے جو گزشتہ صدی میں گوئٹے سے شروع ہو کر شلگل اور کولرج کے راستے بریڈلے تک پہنچے۔ یہ گوئٹے ہی تھا جس نے سب سے پہلے ہملٹ کو ایک انتقامی کہانی یا سیاسی

کشمکش کے بجائے انسانی روح کے اس المیہ سے تعبیر کیا جو اُس کی اپنی لامتناہیت سے پیدا ہوتا ہے۔ گوئٹے کے مطابق

"شیکسپیئر نے ایک ایسی ذات کو پیش کیا ہے جو اپنے دکھوں کے مقابل بہت کمزور ہے۔"

ہملٹ کو اس نے

"ایک خوب صورت، معصوم اور انتہائی نیک سیرت کردار کی شکل میں دیکھا جو ہیرو جیسے مضبوط اعصاب کا حامل نہیں تھا اور جو اس بوجھ کے نیچے دب گیا جسے وہ اٹھا سکتا تھا نہ چھوڑ سکتا تھا۔" ۳۰ے

تصوراتی دور اور اس کے بعد کے دور میں یہی فضا قائم رہی جس میں تمام توجہ فرد پر مرکوز رہی خدا، مذہب، سماجی اقدار ـــــ ان سب کی غیر موجودگی میں انسان کو اب اپنی تمام کمزوریوں اور ناکامیوں کے اسباب اپنی ذات اور اپنے کردار میں تلاش کرنے پڑے۔ اب کشمکش انسان اور اس کے باہر کی دنیا میں نہیں بلکہ اس کے اپنے اندر ہے ـــــ ایک ذاتی مسئلہ ہے، ہیگل نے ہملٹ کا انٹی گنی سے موازنہ کر کے اس صورت حال کو واضح کیا ہے:

"یونانی ڈرامہ نگاروں کے نزدیک جس بات کا اخلاقی جواز موجود ہے ـــــ میری مراد اگامیمنن کی موت سے ہے ـــــ شیکسپیئر کے ڈرامہ میں یہ ایک بھیانک جرم نظر آتا ہے جس میں ہملٹ کی ماں ملوث نہیں ہے۔ چنانچہ ہملٹ کا انتقامی جذبہ برادر کشی کے مرتکب بادشاہ پر مرکوز رہتا ہے اور مؤخر الذکر کے کردار میں اس کے لیے کوئی احترام نہیں ہے چنانچہ اصل کشمکش یہ نہیں ہے کہ بیٹا جائز انتقام لینے کے لیے خود ایک ناجائز طریقہ اختیار کرتا ہے بلکہ یہ کشمکش

> ہملٹ کی ذات کے اندر ہے، اس کے کردار میں ہے، جو اتنا
> شریف النفس ہے کہ اس قدر جرأت مندی کا مظاہرہ نہیں
> کر سکتا۔ بلکہ دنیا اور زندگی کو حقیر سمجھتے ہوئے کبھی ارادے
> باندھتا ہے اور کبھی توڑ دیتا ہے۔ اور اپنی اسی ہچکچاہٹ اور
> دوسرے خارجی عوامل کی وجہ سے اپنی ہلاکت کو پہنچتا ہے۔[۳۱]

کولرج ضمیر کے اس مسئلہ کو ہملٹ کے کردار سے اٹھا کر اس کے خالق کے کردار سے
وابستہ کر دیتا ہے اس کا استدلال یہ ہے کہ

> "شیکسپیئر اپنی ذہنی اور اخلاقی صلاحیتوں کی بنیاد پر ایسے
> کردار تخلیق کرتا ہے جن میں ایک مریضانہ عدم اعتدال کی
> کیفیت پائی جاتی ہے۔ اس حقیقت کا ہمیں بار بار
> ذکر کرنا پڑے گا۔ ہملٹ کے سلسلے میں مجھے ایسا لگتا ہے
> کہ اس نے ہماری توجہ بیک وقت خارجی حالات اور اندرونی
> خیالات پر مرکوز کرائی ہے۔ یوں اس نے حقیقی اور خیالی
> دنیاؤں میں توازن پیدا کرنے کی کوشش کی ہے، لیکن ہملٹ
> میں یہ توازن نہیں ہے۔ اس کے خیالات، تصورات اور
> واہمے اس کے شعور سے زیادہ بامعنی لگتے ہیں[۳۲] اور اس
> کی شعوری کیفیات فوری طور پر سوچ میں ڈھل جاتی ہیں۔
> اور ان میں ایک ایسی کیفیت آجاتی ہے جو دراصل اُن
> میں نہیں ہوتی۔ اس کے نتیجے میں ایک زبردست تخلیقی
> تحریک کے ساتھ ساتھ اسی نسبت سے عمل سے گریز کی
> صورت پیدا ہو جاتی ہے۔"[۳۳]

بریڈے، کولرج کی بات کو بڑھاتے ہوئے اور اس تخلیقی رجحان پر زور دیتے ہوئے اس کی
تحریروں میں اسی کیفیت کو پاتا ہے۔ وہ ہملٹ کے متعلق کہتا ہے:

اُوہ! یہ مضبوط جسم ۔۔۔۔“ یہاں زندگی سے ایک بیزاری
بلکہ موت کی خواہش اور اتنی زبردست خواہش کا احساس
ہوتا ہے کہ سوائے احساسِ گناہ کے اسے خودکشی سے کوئی
نہیں روک سکتا۔ اور یہ کیفیت کیوں پیدا ہوتی اس کی وجہ
اس کے باپ کی موت نہیں تھی بیشک اسے بہت دکھ تھا
لیکن عزیزوں کی موت کا دکھ لوگوں کو زندگی سے بیزار نہیں
کرتا اور دنیا کو ان کی نظروں میں حقیر و ذلیل نہیں بناتا اس
کی وجہ کانرڈ کے شکوک بھی نہیں۔ تخت و تاج کی محرومی
اس سے بھی کم ہے ہوسکتا ہے کہ عوام کی غلامانہ ذہنیت
نے اسے بیزار کیا ہو لیکن اس کی خودکلامیوں میں اس کا
کوئی اشارہ نہیں ملتا۔ اصل میں اپنی ماں کے گھناؤنے
کردار کے انکشاف سے اسے زبردست اخلاقی دھچکا لگا اور
یہ اس حالت میں وہ خود محبت کی اذیت میں بتلا تھا اور دکھوں
نے اس کو جسمانی طور پر بھی کمزور کر دیا تھا۔[۲۴]

یوں بوجھ تلے دب جانا، ہملٹ کی داخلی زندگی جو اتنی سرگرمی کی متحمل نہیں ہے، ذہنی عدم اعتدال اور زندگی سے بیزاری، ہملٹ کی تصوراتی تنقیدوں کا محور ہیں جن سے ۱۹ ویں صدی اتنی متاثر تھی کہ جب بریڈ لے نے اس ساری بحث کو سمیٹا تو اس کے خطبات کو ہملٹ کی تنقید پر حرفِ آخر قرار دیا گیا۔

۳۔ جم سے مماثلتیں

کانرڈ کے نقادوں نے بھی جم میں اس طرح کے شواہد پاتے ہیں۔ ڈاکٹر ٹینر لکھتا ہے :

لارڈ جم ایک ایسے شخص کا جائزہ ہے جو اپنے ارادوں میں

بہت جرأت مند ہے، لیکن عمل کے اعتبار سے پست ہمت
ہے، جو اپنے ارادوں میں بہت بہادری کا اظہار کرتا ہے
لیکن خطرناک حد تک بے عملی کا شکار ہے جس کی بلند بانگ
خواہشات میں بڑا زور ہے لیکن جس کا حقیقی عمل نہایت
مذموم ہے وہ ایک ایسا شخص ہے جو ایک خوب صورت
خواب کے پیچھے بھاگتا ہے اور ایک بدصورت حقیقت
سے فرار اختیار کرتا ہے۔ اس کی ذات میں انسانی فطرت
کے اعلیٰ ترین اور پست ترین محرکات خوفناک حد تک اُلجھ
گئے تھے۔ وہ خیالوں کا ہیرو ہے اور حقیقت میں بزدل۔[۳۵]

یہ تبصرہ تمام مبالغے سمیت لفظ بہ لفظ ہملٹ کی رومانوی تنقید سے مماثل ہے جم کے کردار کا یہ جائزہ اتنا ہی مناسب، ناموزوں یا مبالغہ آمیز ہے جتنا کہ گوئٹے سے بریڈلے تک ہملٹ پر کیے گئے تبصرے۔ کہیں کہیں کمزوری دکھانے کے باوجود ہملٹ اتنا ہی باہمت اور جارحانہ طبیعت کا انسان ہے جتنا کہ جم۔ ہملٹ اپنی ہوشیاری اور تدبر سے کلاڈیس کی سیاست اور عیاری کا مقابلہ کرتا ہے۔ وہ روزن کرانٹس اور گلڈن سٹرن کی چالاکیوں کو اپنی چالاکی سے مات دیتا ہے۔ اسے حملہ آور کا وار اسی پر لوٹانے میں مزا آتا ہے۔[۳۶] وہ لیئر ٹیس کے چیلنج کو بڑی جرأت سے قبول کرتا ہے حالانکہ بُرے بُرے شگون اسے پریشان کیے رہتے ہیں۔ اور آخر کار وہ فورٹن براس سے بہادری اور جرأت کی سند حاصل کر لیتا ہے۔ اسی طرح گو جم کبھی کبھی بے بس نظر آتا ہے تاہم وہ بھی بڑا ہوشیار اور نڈر انسان ہے۔ "پٹنہ" کے عملے میں کم از کم اتنا تو کہا جا سکتا ہے کہ وہ سب سے زیادہ بزدل نہیں تھا۔ "پٹنہ" کے حادثے کے بعد اپنی پہلی ملازمت میں اپنے مالک کا جو کہ مارلو کا دیرینہ دوست ہے، دل جیت لیتا ہے۔ اس کا دوسرا مالک ایگسٹروم اس سے بہت خوش ہوتا ہے۔ یوکر برادرز میں ملازمت کے دوران وہ سیاحی شاہی بیڑے کے بھینگے اطالوی لیفٹننٹ کی اس بات پر پٹائی کر دیتا ہے کہ اُس نے جم پر کچھ ذلت آمیز فقرے کسے تھے اور آخر میں پٹوسان میں اُس

کی بہادری اور ہمت نے اسے تقریباً ایک قسم کا دیوتا بنا دیا تھا۔ تعجب ہوتا ہے کہ ایک ایسے شخص پر "پست ترین انسانی محرکات" کا الزام کیسے لگایا جا سکتا ہے یا اس کے متعلق یہ کیسے کہا جا سکتا ہے کہ وہ صرف اپنے ارادوں میں جرأت مند ہے عمل میں نہیں۔ اس تبصرے کو بھی ہملٹ پر پوری طرح منطبق کیا جا سکتا ہے اب ہملٹ پر ہیگل کا یہ تبصرہ بھی دیکھئے کہ یہ بھی لفظ بہ لفظ جم پر صادق آتا ہے:

> ہملٹ ایک شریف النفس اور پیارا انسان ہے۔ وہ سیرت کے اعتبار سے کمزور انسان نہیں ہے لیکن زندگی کی حقیقتوں پر اس کی گرفت مضبوط نہیں رہی ہے اور وہ مایوسی اور ناقابلِ بیان دکھ میں ڈوب گیا ہے۔ اس میں ایک طرح کی بصیرت ہے جو اُسے یہ احساس دلاتی ہے کہ اس کے اپنے اندر کوئی گڑبڑ ہے اور حالات ایسے نہیں جیسا کہ ہونے چاہئیں۔ گو کہ نہ اس کے پاس اس بات کے شواہد ہیں نہ اس شک کی وجوہات۔ تاہم وہ بے انصافیوں اور مظالم کے متعلق سوچتا ہے ... وہ نہ قتل کر سکتا ہے نہ غصہ کر سکتا ہے نہ ماریٹ کر سکتا ہے۔ اس میں لیرٹس کی سی جارحیت نہیں ہے وہ سوچ میں ڈوبی بے عمل شخصیت کا ایک خوب صورت نمونہ ہے جو نہ اپنے مقصد کو حاصل کر سکی ہے اور نہ زندگی کی حقیقتوں سے سمجھوتہ کر سکتی ہے، وہ ٹال مٹول سے کام لیتا ہے اور اپنی فطری دیانت کی وجہ سے زیادہ واضح ثبوت چاہتا ہے لیکن تمام تر جستجو کے باوجود وہ کسی حتمی نیصلے پر نہیں پہنچ پاتا اور خود کو حالات کے رحم و کرم پر چھوڑ دیتا ہے۔ اس غیر حقیقی ماحول میں وہ ان معاملات میں بھی بھٹک جاتا ہے جو واضح طور پر اس کے سامنے ہوتے ہیں۔ وہ بادشاہ کے بجائے پولونیئس کو

قتل کر دیتا ہے[۳۸]۔ جہاں اُسے بڑی احتیاط سے قدم اٹھانا
چاہیں وہاں وہ جلد بازی سے کام لیتا ہے اور جہاں واضح
فیصلے کی ضرورت ہو وہاں اپنے خیالات میں کھویا رہتا ہے
یہاں تک کہ بلاارادہ وہ اس انجام تک پہنچتا ہے جہاں
پورا ڈرامہ حالات و واقعات کے دھارے میں بہہ جاتا ہے
اور اُس کو بھی بہالے جاتا ہے۔[۳۹]

کانرڈ اصل میں جم کو ہملٹ سے زیادہ فعال اور کم جذباتی بناکر پیش کرتا ہے۔ ہملٹ سوچتا نہیں اور بے دھڑک کر گزرتا ہے۔ جم اگرچہ سوچتا ہے پھر بھی عمل اضطراری طور پر کرتا ہے۔

کانرڈ کو اس بات کا احساس تھا کہ اس کو ایک مشکل مسئلہ کا سامنا تھا اور اس کا احتمال تھا کہ کہیں اسے غلط طور پر نہ سمجھا جائے۔ چونکہ جس مسئلے کو وہ اس ناول میں اُٹھا رہا تھا وہ بہت پُراسرار اور نازک تھا۔ اس معاملے میں وہ بہت حساس تھا اور اس کا اظہار "لارڈ جم" پہ لکھے ہوئے اس کے "مصنف کے کلمات" سے ہوتا ہے۔ وہ بہت افسردہ خاطر ہے اور بے کم و کاست اپنا دفاع کرتا ہے:

میرے ایک دوست کی اٹلی میں ایک خاتون سے ملاقات
ہوئی جسے کتاب پسند نہیں آئی تھی۔ ظاہر ہے مجھے دکھ
ہوا لیکن ناپسندیدگی کی وجہ میرے لیے حیران کن تھی۔
اس خاتون کے خیال میں یہ کتاب مریضانہ ذہن کی عکاس
ہے۔ اس بات نے مجھے کوئی ایک گھنٹہ پریشان رکھا۔
آخر کار میں اس نتیجہ پر پہنچا کہ اگر ہم اسے موضوع کے غیر
مانوس ہونے کی رعایت بھی دے دیں، کہ یہ عموماً عورتوں
کے مزاج میں کوئی زیادہ مطابقت نہیں رکھتا، پھر بھی لگتا ہے
کہ وہ خاتون اطالوی نہیں ہو سکتی۔ مجھے اس کے یورپی
ہونے پر بھی شک ہے۔ خواہ کچھ بھی ہو لاطینی مزاج کو

عزت کے کھو جانے کے احساس میں مریضانہ سوچ کا گمان
نہیں ہو سکتا۔ یہ سوچ غلط ہو سکتی ہے یا صحیح بھی ہو سکتی
ہے اس میں بناوٹ بھی ہو سکتی ہے اور غالباً میرا جم عام
لوگوں کی طرح کا نہیں تھا۔ لیکن میں قارئین کو یقین دلا سکتا
ہوں کہ وہ کسی بگڑی ہوئی سوچ کی تخلیق کا نتیجہ نہیں تھا۔ وہ
شمالی دھند کا کوئی ہیولا بھی نہیں تھا۔ کسی بھی روشن صبح کو
مشرقی رستوں کی عام سی جگہ میں چلتا پھرتا نظر آ سکتا تھا۔
پُرکشش، اہم دھندلا دھندلا سا اور بالکل خاموش۔ وہ
ایسا ہی تھا میرے لیے اس کی یہی معنویت تھی اور میں نے
اپنی بساط کے مطابق اُس کو مناسب الفاظ میں بیان کیا ہے
وہ "ہم میں سے" تھا۔ ؎

کانرڈ کے نزدیک جم گھٹیا، غیر واضح یا غیر حقیقی نہیں تھا، وہ اسے متاثر کرتا ہے
اور "ہم میں سے ہے"۔ غالباً شیکسپیئر بھی ہملٹ کا اسی طرح دفاع کرتا۔ دونوں میں
سے کوئی بھی نہ گھٹیا ہے نہ مریض۔ دنیا کے مقابلے میں ہملٹ اور جم دونوں بڑی پامردی
اور جرأت کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ اس لحاظ سے وہ ایڈیپس سے مشابہ ہیں جو اپالو کی الہامی
خبر کو نہیں مانتا۔ تین آدمیوں سے اکیلا لڑتا ہے جن میں ایک بادشاہ بھی ہے اور انہیں
زیر کر سکتا ہے۔ نیم نسوانی بلا کے سوال کا جواب دیتا ہے اور تھیبز پر
حکمرانی کرتا ہے لیکن وہ اپنے اندر کے شر سے نہیں لڑ سکتا۔ ایڈیپس اپنی بہادری
کے کارنامے ٹائریزیس کے سامنے بیان کرتا ہے:

کیا کریون میرا دیرینہ دوست، میرا قابل اعتماد دوست
مجھے فریب دے جائے گا مجھے محروم کرنے کی کوشش کرے گا،
اس اقتدار سے جو اس شہر نے مجھے دیا ہے ـــ اپنی مرضی سے دیا ہے
میں نے نہیں مانگا تھا ـــ اس مکار کو میرے پیچھے ڈال دیا
تمہاری پیش گوئیاں اُس وقت کہاں گئی تھیں

تم کہاں تھے جب کتے کی صورت والی چڑیل یہاں تھی
کیا تمہارے پاس لوگوں کی تسلی کے لیے کچھ الفاظ تھے
اس نے وہ سوال پوچھا تھا جو عام آدمی کی سمجھ سے باہر تھا
ایک صاحب بصیرت کو جواب دینا چاہیے تھا، لیکن کوئی جواب نہ آیا
تم سے نہ بنا ـــــ پرندوں کا علم اور الہامی قوتیں سب خاموش تھیں
حتیٰ کہ میں آیا ـــــ میں، کم علم ایڈیپس، میں آیا
اور میں نے اس معمہ ساز کا منہ بند کیا۔
وہ ایک بہادر آدمی ہے اس میں بڑی صلاحیتیں ہیں بڑی سمجھ ہے لیکن
جواب دیتا ہے کہ ایڈیپس اندھا ہے:
تم میرے اندھے پن کا مذاق اڑا کر خوش ہوتے ہو
کیا تمہاری آنکھیں ہیں
اور تم اپنی تباہی کو نہیں دیکھ سکتے
آنکھیں ہیں اور تم نہیں دیکھ سکتے کہ کس کے ساتھ رہتے ہو
تم کس کے بیٹے ہو
میں تمہیں بتاتا ہوں ـــــ تم نے گناہ کیا ہے
اور تم یہ نہیں جانتے ـــــ اپنوں ہی کے خلاف، اس زمین پر
اور اُس کے خلاف جو قبر میں ہے
ایک تیز دو دھاری تلوار
تمہاری ماں اور تمہارے باپ کی لعنت تمہیں بھگا دے گی
اس ملک سے باہر
یہ روشن آنکھیں اندھی ہو جائیں گی
پھر کوئی جگہ خاموش نہیں رہے گی
سیتھرون کا کوئی گوشہ اس گونج سے خالی نہیں ہو گا
جو اُس وقت تمہاری چیخوں سے پیدا ہو گی جب تم پر حقیقت

کھلے گی۔[۱۲]

ایڈیپس کا المیہ یہ نہیں ہے کہ اس نے گناہ کیا ہے۔ وہ عرصے تک اس گناہ میں زندگی گزارتا رہا لیکن وہ معزز تھا، معتبر تھا گھر میں اس کے لیے شفقت تھی اور حکومت میں استحکام۔ اس کا المیہ یہ ہے کہ اسے اس گناہ کا شعور ہو گیا تھا۔ جم کا المیہ یہ ہے کہ اُسے اپنے گناہ کا احساس ہے — اسے جرم کہہ لیں فرض سے غفلت کہہ لیں، وقار کے کھو جانے سے تعبیر کر لیں، انا کی شکست سمجھ لیں یا کچھ بھی کہہ لیں۔ پروفیسر نائٹس ہملٹ کو شعور کا المیہ کہتا ہے، An Approach to Hamlet میں اس کے اختتامی کلمات یہ ہیں:

> میں نے جس طرف اشارہ کرنے کی کوشش کی ہے وہ یہ ہے کہ ہملٹ کو اگر ہم دنیا کے ساتھ ذہنی تعلق کے مختلف مطالعوں میں سے ایک مطالعہ کی حیثیت سے دیکھیں جس میں ذات اور کائنات کے لطیف اور قریبی رشتوں کو جاننے کی کوشش کی گئی ہو تو ہملٹ ہمیں بہتر طور پر سمجھ میں آ سکتا ہے، ان تمام ڈراموں میں، جن میں اتھیلو، ٹائمن اور کچھ دوسرے شامل ہیں — ذات اور شعور ذات کی مختلف نوعیتوں کا کھوج لگایا گیا ہے، اور وہ یوں کہ ذات کا نقص شعور میں نقص پیدا کرتا ہے جس کے نتیجے میں یا تو ایک غلط تصور قائم ہوتا ہے جیسا کہ اوتھیلو کے ساتھ ہوا یا آدمی کسی تصور کا اہل ہی نہیں رہتا جیسا کہ ہملٹ کے ساتھ ہوا۔ کنگ لیئر میں جہاں شیکسپیئر کی فکر کے بہت سے دھارے ملتے ہیں لیئر کو ایک جہنم سے گزر کر ہی شعور حاصل ہوتا ہے جس کے نتیجے میں اُس کے اندر محبت کا جذبہ پیدا ہوتا ہے غالباً ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ہملٹ کا شعور ایسا نہیں ہے جیسا کہ لیئر کو سمجھ آنے سے پہلے

تھا۔ تلخیوں اور انسانی کمزوریوں کے احساس سے
بھرپور لیکن ہملٹ جولیئر کے برعکس ۔۔۔ کم از کم شروع میں
اتنا مظلوم نہیں تھا۔ حقارت اور نفرت کی دلدل سے
نکل نہیں سکتا اور یوں اس کی فطرت ایسے ہی رنگ میں
رنگ جاتی ہے جیسے حالات میں وہ رہتا ہے[۴۲] جو شعور اسے
حاصل ہوتا ہے وہ زیادہ سے زیادہ ایک عبوری شعور ہے
اور یا دوسری طرف اپنی انتہائی صورت میں ایک اندھی
گلی ہے[۴۳]

کانرڈ نے "لارڈ جم" میں اسی قسم کا ایک نفسیاتی مطالعہ کیا ہے۔ یہ ہملٹ پر تبصرہ ہے اور
ایک مرتبہ پھر پروفیسر نائٹس کا حوالہ دیتے ہوئے:

میرے خیال میں ہملٹ شیکسپیئر کا وہ ڈرامہ ہے جس کے
متعلق بڑے اختلافات ہیں یہاں اس یاددہانی کی ضرورت
نہیں ہے کہ ڈنمارک کے شاہزادے اور اس کھیل کے
متعلق کئی مختلف باتیں کہی گئی ہیں۔ اتنا ہی کہنا کافی ہے کہ
شیکسپیئر کے کسی بھی ڈرامہ پر اتنا نہیں لکھا گیا جتنا ہملٹ
پر اور اگر بیسویں صدی میں ہملٹ کی جگہ کنگ لیئر کو اس
عہد کے حوالے سے زیادہ نمایاں حیثیت حاصل ہو گئی ہے
تو اس کے باوجود بھی ہملٹ پر خیال آرائیوں کا سلسلہ جاری
ہے۔ خود میں نے بھی درحقیقت طے کیا تھا کہ اگر میں کبھی
ہملٹ کے متعلق لکھوں گا یا تفصیل سے اس کی بات کروں
گا ۔۔۔ جو میں اب تک کرنے سے ہچکچاتا رہا ۔۔۔ تو میں
اس کا عنوان "آئینہ میں عکس" رکھوں گا یہ بات اس قدر
واضح ہے کہ اکثر نقاد ہملٹ میں وہی کچھ پاتے ہیں جو پہلے
سے اپنے ذہن میں لے کے آتے ہیں۔ اس ڈرامہ کو صحیح

تناظر میں دیکھنا بہت مشکل ہے۔ زیادہ عرصہ نہیں گزرا کہ
لسنر (LISTENER) میں کسی نے لکھا کہ "ہر وہ نقاد
جو ہملٹ کے خالق کے مقاصد کی نشان دہی کرنا چاہتا ہے
اپنے ہی خیالات کی بھول بھلیوں میں گم ہو کر رہ جاتا ہے"[۴۴]

یہی وہ آئینہ ہے، ادب کی وہ "مونالیزا"[۴۵] ہے جس کو کانرڈ، لارڈ جم کے ذریعہ سے سمجھنا چاہتا ہے اور جس کے لیے وہ اپنی فن کارانہ صلاحیتیں بروئے کار لاتا ہے (ناول سے مارلو کے الفاظ نقل کرتے ہوئے) ہم کہہ سکتے ہیں، ایک ایسے مصور کے انہماک کی طرح جو کسی دوسرے فن کار کی تصویر کا جائزہ لے رہا ہو[۴۶]، وہ ان نقادوں کی طرح نہیں ہے جنہیں ٹی. ایس ایلیٹ نے ہملٹ پر اپنے مضمون میں تنقید کا نشانہ بنایا ہے:

ہملٹ انتہائی خطرناک قسم کے نقاد کو اکساتا ہے، ایسا نقاد
جس کا ذہن بنیادی طور پر تخلیقی ہوتا ہے لیکن وہ تخلیقی صلاحیت
میں کسی کمزوری کی وجہ سے نقاد بن جاتا ہے۔ ایسے ذہنوں
کو ہملٹ میں اکثر اپنی تخلیقی پیاس بجھانے کا موقعہ مل جاتا
ہے۔ گوئٹے کا ذہن اسی طرح کا تھا جس نے ہملٹ کو
وردھر جیسا بنا دیا اور ایسا ہی ذہن کولرج کا تھا جس نے ہملٹ
کو کولرج بنا دیا اور غالباً یہ دونوں ہی اس بات کو بھول گئے
کہ وہ ایک فنی پارے پر تنقید کر رہے ہیں۔ ہملٹ پر گوئٹے
اور کولرج جیسے نقادوں نے بڑی گمراہ کن باتیں کہی ہیں چونکہ
دونوں زبردست تنقیدی بصیرت رکھتے تھے اور دونوں اپنی
تنقیدی کج روی کو شیکسپیئر کے ہملٹ کی جگہ اپنا ہملٹ
لاکر قابلِ قبول بنا لیتے ہیں[۴۷]

کانرڈ نے ہملٹ کی پوری صورت حال کو اپنے تجربے کے حوالے سے اور اپنے دور کے تقاضوں کے مطابق از سرِ نو تخلیق کرنے کی کوشش کی ہے۔ ہملٹ کو ایک ایسی مجرد تصویر سے تشبیہہ دی جا سکتی ہے جس میں مصور حقیقت کی صحیح اور واضح تصویر کشی کرنے کی

بجائے صرف رنگوں اور روشنیوں کے امتزاج سے دیکھنے والے کے ذہن پر حقیقت کا ایک تاثر پیدا کرنا چاہتا ہے جو اس کے اپنے مزاج سے مطابقت رکھتا ہے۔ بحیثیت ایک ملاح کے کانرڈ کے لیے یہ موزوں تھا جیسا کہ مارلو نے کہا:

> ایک ملاح خواہ وہ مسافر ہی کیوں نہ ہو جہاز میں ایک خاص دل چسپی لیتا ہے اور اردگرد کی سمندری زندگی کو ایک مصور کے سے انہماک کے ساتھ دیکھتا ہے جیسے کوئی شخص کسی دوسرے کے فن پارے کو دیکھتا ہے۔[۴۸]

"ایک مصور کی کسی دوسرے کے فن پارے میں دل چسپی" ـــــ کانرڈ لارڈ جم میں اسی کا اظہار کر رہا ہے، کہ اس طرح وہ ہملٹ کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے نہ وہ وضاحت کرتا ہے نہ توجیہہ کرتا ہے اور نہ ہی تشریح کرتا ہے۔ وہ تخلیق نو کرتا ہے۔ کسی بھی فن کار میں یہ ایک زبردست صلاحیت سمجھی جاتی ہے جو بقول کیٹس بے یقینی اسراریت اور شکوک میں رہنے کی ایسی صلاحیت ہے جس میں حقیقت اور معقولیت تلاش کرنے کی کوشش نہیں کی جاتی۔[۴۹] کانرڈ غالباً اس بات کو یوں کہے گا:

"فنا کے اس کھیل میں گم ہو جاؤ۔"[۵۰]

گم ہو جاؤ یعنی تجربہ میں، اپنی پوری اہلیتوں اور صلاحیتوں سمیت۔ اپنی ذہنی صلاحیتوں سے تجربے کو مسخ نہ کرو۔ ایسے تجربہ کی گرفت کرنے کے لیے مشاہدہ کرنے والا اسے اپنی بنائی ہوئی تعریف میں ڈھالنے کے بجائے اپنے طور پر تخلیق کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ لارڈ جم میں ہملٹ کو تخلیق کرنے کی یہی کوشش کی ہے۔ ہملٹ میں اٹھائے گئے سوالوں کے جوابات اسے اکساتے ہیں اور وہ ایک فن کار کی حیثیت سے ان کے جوابات ڈھونڈتا ہے۔ مینارڈ میک کے مطابق:

> ہملٹ کی دنیا بہت واضح طور پر سوالوں کی دنیا ہے۔ اس میں کربناک، فکر انگیز اور ڈراؤنے سوالات گونجتے رہتے ہیں۔ اس میں ایسے سوالات ہیں جن کی مثال کہیں اور نہیں ملتی جو عمل کے مختلف مدارج اور مختلف پہلوؤں کو سامنے

لاتے ہیں اور ایک خاص کیفیت کو پیدا کرتے ہیں۔ یہاں
دوسرے سوالات بھی شروع شروع میں بہت معصوم
لگتے ہیں اور بعد میں بے قابو محسوس ہوتے ہیں اور ہملٹ
کی زندگی کے سربستہ رازوں کا پتہ دیتے ہیں۔[51]

یہ سوالات کانرڈ سے بہت تعلق رکھتے ہیں۔ ڈاکٹر ٹینز کا خیال ہے کہ ناول کا دوسرا حصہ پہلے حصے میں اٹھائے گئے سوالوں کے جوابات پر مشتمل ہے[52]۔ لیکن اگر غور سے دیکھا جائے تو یوں لگتا ہے کہ پورا ناول "ہملٹ" میں اٹھائے ہوئے سوالات کے جوابات ڈھونڈنے کی کوشش ہے۔ اور یہ سوالات اس خاص سوچ نے اٹھائے جو انیسویں صدی میں پیدا ہوتی اور جس کا ہملٹ پر اطلاق کیا گیا۔ کانرڈ نے اپنے مزاج کے مطابق اس ڈرامہ کی تعبیر ایک فن کار کی حیثیت سے اس طرح کی ہے کہ ایک ٹھوس موضوع کو ایک افسانوی کردار میں ڈھال دیا ہے۔

(۴)

لارڈ جم کے مآخذ

اس بات کے دستاویزی شواہد موجود ہیں کہ جب کانرڈ نے لارڈ جم لکھنے کا ارادہ کیا تو وہ شیکسپیئر کے بہت زیادہ زیرِ اثر تھا۔ ناول کے ماخذ کا ذکر کرتے ہوئے ڈاکٹر ٹینز Dr. Tanner نے لکھا:

۱۸۸۰ء میں ایک پرانا جہاز جس کا نام جدہ تھا ولندیزی جزیرہ
کے ۹۰۰ حاجیوں کو لے کر سنگاپور سے مکہ کی بندرگاہ جدہ
کے لیے روانہ ہوا۔ ایک خراب موسم میں اس کے افسر اسے
چھوڑ کر چلے گئے (سوائے ایک کے جسے مجبوراً وہاں رہنا

پڑا) ان کا خیال تھا کہ چونکہ جہاز ڈوب ہی جائے گا اس لیے
وہ جلد پہنچ کر انشورنس کی رقم وصول کر لیں۔ لیکن جہاز نہیں
ڈوبا اور عین اس وقت جب اس کی تباہی اور عملہ کی موت
کی رپورٹ درج کرائی جا رہی تھی۔ اس جہاز کو گھسیٹ کر
عدن کی بندرگاہ میں لایا گیا۔ اس زمانہ میں کانرڈ اکثر مشرق
میں پھرتا تھا۔ اور یقیناً اس نے اس واقعہ کی
بات سنا ہوگا۔ یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ اس نے محرک کو
بدل دیا۔[۳۵]

بہت ممکن ہے کہ کانرڈ نے اس واقعہ کے متعلق سنا ہو۔ اور اس میں اسے ایک ایسی
دلچسپ صورتِ حال نظر آتی ہو جس پر ایک ناول لکھا جا سکے۔ اس نے اکثر ایسے ہی
واقعات کو کہانیوں کا موضوع بنایا تھا۔ بالکل اسی طرح اس نے ایک کہانی کو جو اتفاقیہ
اس کے ہاتھ آگئی تھی ناسٹرو Nostromo میں منتقل کر دیا تھا۔ وہ اس کا ذکر یوں
کرتا ہے:

اصل میں جب میں نو عمر تھا۔ ۱۸۷۵ یا ۱۸۷۶ء میں۔ ویسٹ انڈیز۔
بلکہ خلیج میکسیکو میں۔ کہ خشکی میں شاذو نادر ہی ہوتا تھا۔ میں
نے ایک ایسے شخص کی کہانی سنی جس نے تن تنہا چاندی
سے لدے ہوئے ایک پورے جہاز کو چرا لیا تھا۔ یہ واقعہ
انقلاب کے ہنگاموں میں ٹارا فرما Tierra Firma
کے علاقہ میں پیش آیا۔ میں اس واقعہ کو بھول چکا تھا کہ کوئی
چھبیس ستائیس برس بعد مجھے کتابوں کی ایک دوکان
میں ایک فرسودہ سی جلد میں یہی واقعہ مل گیا۔ یہ ایک امریکی
ملاح کی داستانِ حیات تھی جو اس نے ایک صحافی کی
مدد سے لکھی تھی۔ سمندر میں گھومتے پھرتے اس ملاح
نے چند ماہ ایک چھوٹے جہاز پر کام کیا تھا جس کا مالک

> اور کپتان وہی چور تھا جس کا قصہ میں نے اپنی نوعمری میں
> سنا تھا۔۔۔۔ یہ شخص واقعی جہاز کو تمام چاندی سمیت چرانے
> میں کامیاب ہو گیا تھا۔ اور غالباً اس کی وجہ یہ تھی کہ وہ جن
> لوگوں کے ہاں ملازم تھا وہ اس پر بہت اعتماد کرتے
> تھے۔[۵۴]

یہاں بھی اہم بات یہ ہے کہ کانرڈ نے محرک بدل دیا تھا۔ اپنی یادوں کی بنیاد پر کہانیاں لکھنے کا اسے ملکہ تھا اور اس میں اسے لطف آتا تھا۔ لیکن کہانیوں کو محض بیان کر دینے سے زیادہ اسے اس بات سے دلچسپی تھی کہ وہ ان نفسیاتی عوامل کا مطالعہ کرے جو مخصوص حالات میں انسان کی انفرادی سوچ کو متاثر کرتے ہیں:

> ملاحوں کی کہانیاں بہت سادہ ہوتی ہیں۔ پورا قصہ ان
> میں اس طرح موجود ہوتا ہے جیسے خول کے اندر میوہ لیکن
> مارلو Marlow عام قسم کا ملاح نہیں تھا (سوائے کہانیاں
> سنانے کی عادت کے)۔ اس کے نزدیک کسی واقعہ کے
> پورے معنی اس کے اندر نہیں ہوتے تھے جیسے پھل میں
> گودا ہوتا ہے بلکہ اس کے باہر ہوتے تھے اور اس طرح
> جھلکتے تھے جیسے دھند میں سے روشنی۔ روشنی کے ایسے
> حلقوں کی طرح جو چاند کی مدھم روشنی سے چمک اُٹھتے ہیں۔[۵۵]

اسی طرح یوتھ Youth کے متعلق ارنسٹ اے۔ بیکر کا خیال ہے کہ وہ جوڈیا JUDEA تھی۔ کونرڈ نے اس کے اصل نام "فلسطین" کو بدلنے کی بھی ضرورت محسوس نہیں کی۔

پھر اس نے حاشیہ میں مزید لکھا:

> نارسیس Narcissus میں اُس نے اُسے بالکل
> نہیں بدلا۔[۵۶]

دی ایرو آف گولڈ The Arrow of Gold تقریباً سارا خودنوشت ہے اور اسی طرح دوسری کہانیاں جو زیادہ تر یادداشتوں پر مبنی ہیں:

> یوتھ Youth یادوں کی تخلیق ہے۔ یہ واردات کا بیان ہے لیکن ایسی واردات جو اپنی اصل میں، اپنی حقیقت اور ماحول کے اعتبار سے میرے اندر ہی جنم لیتی ہے اور وہیں ختم ہو جاتی ہے۔ ہارٹ آف ڈارکنس Heart of Darkness بھی واردات ہی ہے۔ لیکن اسے حقائق سے ذرا کچھ مختلف بنا دیا ہے کہ قابلِ یقین نظر آئے۔ یہاں مقصد زیبِ داستان نہیں تھا۔ یہ ایک دوسرا ہی فن تھا۔ اس تاریک حقیقت کو بدشگونی کا رنگ دینا تھا۔ ایک منفرد شیڈ۔ ایک مسلسل حرکت۔ جو مجھے امید تھی کہ ماحول پر چھایا رہے گا اور کافی دیر تک اس کی گونج سنائی دیتی رہے گی۔[۵۸]

اس کا تخلیقی ذہن ان تجربات کو محفوظ کرتا ہے یہاں تک کہ ان سے ایک فن پارہ تخلیق ہو جائے۔ جدہ کے واقعہ کے فوراً بعد، اور کچھ عرصہ تک بلکہ کانرڈ خاصا عرصہ تک شیکسپیئر میں ڈوبا رہا۔ اے پرسنل ریکارڈ A Personal Record میں وہ اس کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ دی ٹو جنٹل من آف ورونا The Two Gentlemen OF VERONA) سے آٹھ برس کی عمر میں اپنے باپ کے مسودوں کے ذریعے ملاقات کے بعد دوسری بار

> "فالماوتھ میں جہاز کی مرمت کے شور کے دوران شیکسپیئر کے پانچ شلنگ کے ڈراموں کے مجموعہ کے وقت بوقت مطالعہ کے ذریعہ اس کا سامنا پھر شیکسپیئر سے ہوا۔"

ژان اوبری Jean-Aubry نے اس جہاز کو جوڈیا Judea قرار دیا ہے (جس کا اصل نام "فلسطین" تھا)۔ کانرڈ ۱۸۸۱ء میں اس جہاز پر گیا۔[۵۹] اس میں کچھ خرابی ہو گئی اور اسے خشک گودی میں لانا پڑا۔ جنوری سے ستمبر ۱۸۸۲ء تک کا وقت اس میں گزرا۔ کانرڈ نے یہ وقت شیکسپیئر کی سستی سی کتاب پڑھنے میں گذارا۔[۶۰]

جون ۱۸۸۳ء میں کانرڈ لندن واپس لوٹا۔ "لارڈ جم" سلسلہ وار بلیک وڈ میں اگلے برس نومبر تک اقساط میں شائع ہوتا رہا۔ ۱۹۰۰ میں یہ ناول مکمل صورت

میں شائع ہوا۔ "لارڈ جم" جوڈیا کے واقعہ کی تفصیلات پر مشتمل ہے۔ لیکن اس کہانی کو زندگی کے اسرار کے متعلق اٹھنے والے ان سوالات نے ایک گہرائی دے دی ہے جو کانرڈ کے ذہن میں ہملٹ کے مطالعہ سے ابھرے۔

(۵)

لارڈ جم اور ہملٹ

ہملٹ پر لارڈ جم کے اس قدر انحصار کا ثبوت اس کھیل کے ان حوالوں سے ملتا ہے جو جابجا ناول میں بکھرے ہوتے ہیں۔ اتنے کہ کسی بھی فن پارہ کو اس نے اپنی کسی کہانی میں اتنی کثرت سے استعمال نہیں کیا۔ کانرڈ کے دیباچہ کے مطابق اس ناول کا موضوع عزت کے خاک میں مل جانے کا شدید احساس ہے[۹۱]۔ اس کا تعلق عظمت کردار کے اس مبہم تصور سے ہے جو ایک ایسے شخص کو درپیش ہے جو بقول مارلو۔ دنیا سے یوں گزر جاتا ہے کہ اس کے دل کا حال کسی کو معلوم نہیں ہوتا ناول کے عین درمیان میں کانرڈ کافی حد تک اصل موضوع ظاہر کر دیتا ہے۔ یہاں مارلو سٹائن سے اپنی گفتگو کا ذکر کرتا ہے:

> اس نے مرض کی تشخیص کر لی تھی۔ اور پہلے پہلے مجھے احساس ہوا کہ بات اتنی سادہ تھی۔ اور بے شک ہماری گفتگو بھی ایک طرح کی طبی مشاورت لگتی تھی۔ سٹائن کی عالمانہ شخصیت ایک آرام کرسی میں ڈیسک کے آگے بیٹھے ہوتے۔ میں دوسری کرسی میں بڑے انہماک سے اس پر نظریں جماتے ہوتے۔ لیکن ذرا ایک طرف کو۔ میں نے جیسے ایک صریحی سوال کیا
> "اس کا کیا فائدہ ہے؟"
> اس نے انگشتِ شہادت کو بلند کیا۔

"صرف ایک علاج ہے ہمیں اپنی ذات سے ایک ہی
چیز محفوظ رکھ سکتی ہے۔"
انگلی نیچے زور سے ڈیسک پر آ کر لگی۔ جو بات اس سے پہلے
ہی واضح کر دی گئی تھی اب مزید واضح نظر آتی تھی۔ لیکن
قطعی مایوس کن۔ پھر کچھ توقف کے بعد میں نے کہا۔
"ہاں! اصل بات یہ نہیں کہ علاج کیا ہے۔ مسئلہ یہ ہے کہ
زندہ کس طرح رہا جائے۔"
اس نے سر ہلا کر اور کسی حد تک افسردگی کے ساتھ میری
بات سے اتفاق کیا۔
"ہاں۔ ہاں۔ اصولاً۔ تمہارے عظیم شاعر کے الفاظ میں۔
سوال یہ ہے ۔ ۔ ۔ ۔"
وہ ہمدردی سے سر ہلاتا رہا۔
"کیسے جیا جائے۔ ہاں۔ کیسے جیا جائے۔" ۹۲

یہ تیسرے ایکٹ سین ۱ میں ہملٹ کی خودکشی کے متعلق اس کی خودکلامی کی طرف واضح اشارہ ہے جہاں وہ زندگی کے دکھ اور موت کے دکھ کے درمیان کرب میں مبتلا ہے۔ موت کے بعد کی زندگی نامعلوم ہے۔ لیکن جو معلوم ہے اس کو برداشت کرنا مشکل ہے چونکہ وہ موت کو انتخاب نہیں کر سکتا اس لیے اس کا مسئلہ ہے کہ "جیا کیسے جائے"؟

یہ نہیں کہ شٹائن یا مارلو ناول میں مصنف کے ترجمان ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ ان کی سوچ کانرڈ سے ملتی ہو۔ یہاں سوال یہ نہیں ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ مارلو راوی ہے۔ اور وہ اس پر مصر ہے:

شٹائن بھی اس سے زیادہ کچھ نہیں کہہ سکا کہ وہ رومانوی تھا۔
میں تو صرف یہ جانتا ہوں کہ وہ ہم میں سے ایک تھا۔ اور اسے

رومانوی ہونے کا کیا حق تھا؟ میں تو اپنے تاثرات اور خیالات
کا اظہار کر رہا ہوں۔ اس لیے کہ اس کے متعلق کچھ کہا نہیں
جا سکتا۔ میرے لیے اس کا وجود تھا آخر میرے واسطہ سے
وہ تمہارے لیے بھی وجود رکھتا ہے۔ میں اسے تمہارے
سامنے لایا ہوں ۳۳؎

جم صرف مارلو کے حوالہ سے ہمارے لیے وجود رکھتا ہے اور اس کے متعلق جو بھی ہم جانتے ہیں جو بھی ہمارے تاثرات ہیں ان کا ذمہ دار بھی مارلو ہی ہے۔ اور مارلو اس مسئلہ پر سٹائن سے گفتگو کر رہا ہے۔ لگتا ہے کہ اُسے فطرت کے اس طالب علم پر بڑا اعتماد ہے جو اس کے تعارفی کلمات سے ظاہر ہے۔ اور پھر وہ یہ کہتا ہے کہ

"سٹائن بھی اسے نہیں سمجھ سکا"

گویا اسے یقین ہے کہ اگر جم کے معاملہ میں کچھ کہا جا سکتا تو سٹائن کو ضرور اس کا علم ہوتا۔ پھر یہ بھی ہے کہ مارلو کے بعد سٹائن ہی وہ واحد شخص ہے جو جم کی صورت حال پر کچھ خیال آرائی کرتا ہے۔ وہ بڑے جذبے سے۔ بڑے پُرخلوص احساس کے ساتھ اور بڑی دانائی سے بات کی گہرائی تک پہنچتا ہے جو براؤن چیسٹر اور برائرلی جیسے معمولی ذہن رکھنے والوں کے بس سے باہر تھی۔ چنانچہ ہم اس سے یہ نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ ناول کا اصل موضوع یہی سوال ہے اور یہ سوال ہیملٹ کے مطالعہ سے اٹھا ہے۔

ہیملٹ کا دوسرا حوالہ اس وقت آتا ہے جب جم اور مارلو جم کے متعلق گفتگو کر رہے ہیں۔ مارلو جم سے پوچھتا ہے کہ کیا وہ خود کو واقعی مجرم اور ذلیل محسوس کرتا ہے:

----"تم خود کو ایسا تو نہیں سمجھتے --- --- --- - ---
کتا تو نہیں سمجھتے؟"

اور اس پر --- خدا کی قسم --- اس نے مجھے بڑے تجسس
سے دیکھا۔ یہ ایک سوال تھا۔ مگر اس نے جواب کے لیے
توقف نہیں کیا۔ پیشتر اس کے کہ میں سنبھل سکوں وہ سامنے

گھور کر دیکھتا رہا۔ جیسے رات کی سیاہی پر نقش کوئی عبارت
پڑھ رہا ہو۔

"یہ سب تیار ہونے کی بات ہے۔ میں تیار نہیں تھا۔۔۔
اس وقت نہیں۔۔۔" [۶۴]

یہ اشارہ ہملٹ کی اس خود کلامی پہ ہے جو ہوریشیو Horatio کے سوال کا ایک جواب بھی تھی۔ کہ وہ اسے لیئر ٹیز سے لڑنے سے باز رکھنے کی کوشش کر رہا تھا:

جو اَب ہونا ہے وہ پھر نہیں ہوگا۔ اور اگر اسے بعد میں نہیں
ہونا ہے تو اب ہوگا۔ اور اگر اب نہ ہوا تو پھر ہوگا۔ اصل بات
تیار رہنے میں ہے۔ [۶۵]

یا پھر جب "پٹنہ" کے واقعہ کا ذکر کرتے ہوئے جم مارلو کے سامنے جذبات سے بے قابو ہو جاتا ہے:

اس سے زیادہ افسردہ صورتِ حال کا تصوّر نہیں کیا جا
سکتا۔ اچانک اس نے اپنا سر اٹھایا۔ اٹھ کر بیٹھ گیا۔ زور
سے اپنی ران پر ہاتھ مارا۔
"آہ۔ کیا اچھا موقع ہاتھ سے نکل گیا۔"
وہ چلّایا۔ لیکن آخری الفاظ جیسے دکھ کی ایک چبھن میں
ڈوب گئے۔ [۶۶]

کانرڈ پھر ایک مرتبہ اس کا حوالہ دیتا ہے جس وقت مارلو سٹائن کے ساتھ ایک بڑی جذباتی۔ بلکہ فلسفیانہ بحث میں الجھا ہوا ہوتا ہے:

"ہاں" میں نے کہا۔ گویا بات کو آگے بڑھانے کے لیے۔" اور
دوسری چیزوں کے علاوہ تم نے ایک خاص تتلی کے متعلق
بڑے احمقانہ سے خواب دیکھے۔ لیکن ایک سہانی صبح تمہارا
خواب تمہارے سامنے آ گیا اور تم نے اس خوبصورت موقع

کو ہاتھ سے نکلنے نہیں دیا۔ کیا تم نے یہ موقعہ کھویا؟ جبکہ وہ۔۔۔

سٹائن نے اپنا ہاتھ اٹھایا۔ "اور تم جانتے ہو میں نے کتنے مواقع ضائع کیے۔ کتنے خواب جو میرے سامنے آتے میں نے گم کر دیے۔" اس نے بڑی مایوسی سے سر ہلایا۔ "میں سوچتا ہوں کہ کچھ خواب۔ اگر میں انہیں حقیقت بنا سکتا تو بڑے خوبصورت ہوتے۔ تم جانتے ہو کتنے خواب؟ شاید مجھے خود بھی معلوم نہیں۔" میں نے کہا۔ "اس کے خواب سہانے تھے یا نہیں کم از کم ایک خواب ایسا ہے جو اس کے ہاتھ نہیں آیا۔" سٹائن نے کہا۔ "ہر آدمی کو ایسے ایک دو خوابوں سے واسطہ پڑتا ہے اور یہ مسئلہ ہے۔ بڑا مسئلہ۔" [۲۶]

ہملٹ کا ایک اور حوالہ اس وقت آتا ہے جب ایک خوب صورت تتلی کی تعریف کرتے ہوئے سٹائن مارلو سے مخاطب ہوتا ہے:

"کمال ہے" اس نے میری طرف دیکھنے پر دہرایا۔ "دیکھو حسن۔ لیکن یہ تو کچھ بھی نہیں۔ اس کی بے عیب ساخت کو دیکھو۔ اس کا آہنگ دیکھو۔ اور پھر یہ نازک کتنی ہے۔ اور کتنی مضبوط۔ یہ ہے فطرت۔ زبردست قوتوں کا تناسب ہر ستارہ اسی طرح کا ہے۔ اور گھاس کی ایک ایک پتی ایسی ہی ہے اور عظیم کائنات۔ اپنے پورے توازن سے یہ سب کچھ تخلیق کرتی ہے۔ یہ عجوبہ۔ یہ فطرت کا شاہکار۔ عظیم فن کار۔"

"حشرات الارض کے کسی ماہر کو اس طرح گفتگو کرتے نہیں دیکھا" میں نے ہنستے ہوتے لقمہ دیا۔ "شاہکار اور انسان کیا ہے؟" "انسان حیران کن ہے۔ لیکن شاہکار نہیں۔" شیشے کے ڈبوں پر نظر جماتے ہوئے وہ بولتا جا رہا تھا۔ "شاید فنکار۔

کچھ پاگل تھا۔ اونہہ۔ تمہارا کیا خیال ہے؟ کبھی کبھی مجھے یوں لگتا
ہے کہ آدمی وہاں آگیا ہے جہاں اس کے لیے کوئی جگہ نہیں۔
کیونکہ اگر ایسا نہیں ہے تو پھر وہ ہر چیز پر کیوں قبضہ کرنا چاہتا
ہے؟ وہ کیوں ادھر ادھر دوڑا پھرتا ہے؟ کیوں اتنی خودسری
دکھاتا ہے؟ ستاروں کی باتیں کرتا ہے۔ گھاس کی پتیوں
کو پریشان کرتا ہے؟"۔۔۔ [۶۸]

یہ سنکی انسان دشمنی نہ صرف ہملٹ کی اس گفتگو کی طرف اشارہ ہے جو وہ روزنکرانٹس
اور گلڈنسٹرن سے کرتا ہے بلکہ اس پر ایک تبصرہ بھی ہے اسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا
ہملٹ کہتا ہے:

۔۔۔ یہ خوبصورت ساخت۔ یہ زمین۔ مجھے ایک بنجر چٹان
لگتی ہے۔ یہ حسین ترین سائبان۔ یہ ہوا۔ غور کرو۔ یہ مضبوط
معلق آسمان۔ یہ شان دار جھولداری جس پر سنہری آگ کی
گلکاریاں ہیں۔ یہ سب مجھے محض ایک غلیظ اور متعفن بخارات
کا غبار نظر آتی ہے۔ انسان بھی صناعی ہے۔ سوچ میں کتنا عظیم
اہلیت کے لحاظ سے کتنا لامحدود۔ شکل وصورت میں، چال ڈھال
میں کتنا پر اعتماد اور کتنا لائق تحسین۔ کردار میں فرشتہ جیسا۔
دانائی میں خدا کی طرح۔ دنیا کا حسن۔ اشرف المخلوقات۔
لیکن میرے لیے۔ کیا ہے؟ یہ ایک مشتِ خاک۔ لوگ
مجھے اچھے نہیں لگتے۔۔۔ نہیں۔ عورت بھی نہیں۔ [۶۹]

برٹرینڈرسل نے کانڑ کا ایک اور قول نقل کیا ہے:

"اس نے بات جاری رکھتے ہوئے کہا کہ آدمی نے اُڑنا سیکھ
لیا ہے لیکن وہ عقاب کی طرح نہیں اُڑتا۔ وہ پر دار کیڑے
کی طرح اڑتا ہے اور تم نے غور کیا ہو گا کہ ایک کیڑے

کی پرداز کتنی بدصورت، مضحکہ خیز اور بے معنی سی ہوتی ہے۔[۸۹]

نہ صرف یہ کہ شیکسپیئر اور ہملٹ دونوں اپنی تحریروں میں مردم بیزاری اور نفرت کا اظہار کر رہے ہیں بلکہ ایک قسم کی مقدر پرستی۔ ایک بے چارگی کا احساس اس کیفیت کو اور بھی تکلیف دہ بنا دیتا ہے جم کو الوداع کہنے کے بعد مارلو اپنے تاثرات کا یوں اظہار کرتا ہے:

> لیکن جہاں تک میرا تعلق ہے میں اس ایک شمع کی روشنی
> میں خود کو سخت اندھیرے میں محسوس کرتا رہا۔ میں جوانی کی
> اس حد سے گزر چکا تھا جہاں زندگی کے ہر موڑ پر ہر نیکی اور
> بدی میں ہماری چھوٹی چھوٹی کاوشیں ایک عظیم طاقت کے
> سامنے زیر ہو جاتی ہیں میں یہ سوچ کر مسکرایا کہ ہم دونوں میں سے
> صرف وہی تو ایک تھا جسے بصیرت ملی تھی۔ اور میں افسردہ
> ہو گیا۔ ایک صاف فردِ اعمال! اس نے یہی کہا تھا! گویا ہماری
> قسمتوں کا حرفِ اول چٹان پر کندہ انمٹ نقش نہیں ہے۔[۹۰]

یہ جواں نظر۔ یہ عظیم قوت جو ہماری اچھی بری کاوشوں پر غالب آجاتی ہے اور مقدر کا یہ احساس ہملٹ کے وہ الفاظ یاد دلاتا ہے جو اس نے ہوریشو سے کہے تھے:

> اور ہمارے جذباتی رویے لائقِ تحسین ہیں۔ ہمیں سمجھ لینا چاہیے
> کہ کبھی کبھی ہماری حماقتیں ہی ہمارے کام آتی ہیں۔
> جب ہمارے زیرِ دست منصوبے ناکام ہو جاتے ہیں۔ جن سے
> ہمیں سبق ملتا ہے
> کہ ایک تقدیر ہے جو ہماری زندگی کو احاطہ کیے ہوتے ہے
> ہم خواہ کتنا ہی اس میں تراش خراش کریں۔[۹۱]

دونوں تحریروں سے یہ اقتباسات یہ ثابت کرنے کے لیے کافی ہیں کہ لارڈ جم (LORD JIM) ہملٹ کا کس حد تک مرہونِ منت ہے۔ اور یہ تعلق محض اثر اندازی یا اثر پذیری تک

محدود نہیں۔ نہ صرف یہ کہ دونوں ایک ہی طرح کے مسائل سے دوچار ہیں اور ایک ہی پیرایہ اظہار میں انہیں بیان کر رہے ہیں یہاں تک کہ ! الفاظ میں بھی ہملٹ کے الفاظ کی گونج سنائی دیتی ہے۔ ان اشاروں اور حوالوں سے قطع نظر بھی یہ نتیجہ ناگزیر ہے کہ کانرڈ نے درحقیقت لارڈ جم میں ہملٹ کی پوری صورت حال کو نئے سرے سے فنی شکل میں ڈھالنے کی کوشش کی ہے۔ ناول اور ڈرامہ میں متواتر کرداری، موضوعی اور ہیئتی مماثلتیں اس کا واضح ثبوت ہیں۔

(۶)

کرداری مماثلتیں

سب سے پہلے کرداروں کے موازنہ کو لیتے ہیں۔ سب سے پہلے۔ ذاتی اور انسانی مسائل سے پہلے۔ اپنے باپ کے خون کا انتقام اور ماں کے جرم کے احساس سے بھی پہلے۔ صحیح وقت پر صحیح اقدام کرنے کی ذمہ داری کے خیال سے پہلے۔ ہر خیال سے مقدم یہ حقیقت ہے کہ ہملٹ ایک شہزادہ ہے۔ تخت کا جائز وارث ہے اور رعایا کے متعلق اپنی ذمہ داری کو محسوس کرتا ہے۔ بھوت کے انکشاف اور انتقام لینے کی تاکید کے بعد ہملٹ بڑی جھنجھلاہٹ کے عالم میں کہتا ہے:

> زمانہ بگڑ گیا ہے۔ اوہ۔ بغض و عناد کی نحوست
> اس کو ٹھیک کرنا میرا مقدر تھا![۳]

جم کو بھی اپنی امتیازی حیثیت کا احساس ہے کانرڈ اس کا ذکر یوں کرتا ہے:

> وہ اُسے "توآن جم" کہتے تھے۔ گویا لارڈ جم۔ اس کا تعلق
> ایک مذہبی گھرانے سے تھا۔ تقدس اور سکون کے
> ان مسکنوں میں بہت سے کمانڈر اور مرچنٹ نیوی کے
> کپتان پیدا ہوتے ہیں۔ جم کے باپ کو وہ اعتقاد میسر تھا

اسے غیب کا وہ علم تھا جو جھونپڑیوں میں رہنے والے غریبوں
کو محلوں میں رہنے والوں کی عشرت کے متعلق قسمت کی کسی
ناانصافی کا شاکی نہیں ہونے دیتا۔[۱۲]

یہ بات قابل غور ہے کہ ہملٹ محض بظاہر ایک "جائز وارث" ہے۔ اصل اقتدار کلاڈیئس کے پاس ہے۔ یہ صرف شہزادہ کا اپنا خیال ہے کہ اس پر ریاست کی کوئی ذمہ داری ہے۔ اسی طرح جم بھی اپنے خیالوں کا ہیرو ہے۔ کانرڈ خاص طور سے اس کے کردار کے اس پہلو کو نمایاں کرتا ہے:

نچلے عرشہ پر دو سو آوازوں کے شور میں وہ خود کو بھول جاتا تھا
اور اپنے ذہن میں افسانوی قسم کی سمندری زندگی گزارتا تھا۔
وہ دیکھتا کہ وہ ڈوبتے ہوتے جہازوں میں انسانوں کی جانیں
بچا رہا ہے۔ زبردست طوفان میں بادبانوں کو کاٹ رہا ہے
ایک رسی کے سہارے موجوں سے گزر رہا ہے۔ یا وہ خود
کو ایک تنہا بچھڑے ہوئے شخص کی صورت میں دیکھتا جو ننگے
پاؤں اور نیم عریاں سمندروں کے کنارے اپنی بھوک مٹانے
کے لیے مچھلیوں کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ وہ وحشیوں سے
مقابلے کرتا بیچ سمندر میں عملہ کی بغاوتوں کو کچلتا اور چھوٹی سی
کشتی میں مایوس لوگوں کی ہمت بڑھاتا۔ ہمیشہ فرض شناسی
کی تصویر اور کتابوں کے ہیروں کی طرح نڈر۔[۱۵]

ہملٹ بھی اسی طرح خیالی غصہ سے اپنی تشفی کرتا ہے۔ بار بار ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے وہ کچھ کر گزرنے پر تلا ہوا ہے۔ لیکن ہمارے کانوں تک صرف اس کی خود کلامی ہی پہنچتی ہے۔ جو ایک روحانی کشمکش ہے۔ مثال کے طور پر یہ اقتباس:

واقعی عظیم ہونا
یہ نہیں کہ انسان کسی وجہ کے بغیر کوئی اقدام نہ کرے
بلکہ وہ ایک تنکے میں لڑائی کا بہانہ ڈھونڈ رہا ہے

جب اس کی عزت کو خطرہ لاحق ہو۔ تو پھر میری صورت کیا ہے
جس کا باپ قتل کر دیا گیا۔ جس کی ماں کو عیب لگا۔
میرا خون کھولتا ہے۔ میرا ذہن پریشان ہوتا ہے۔
اور میں سب کچھ بھلا دوں۔ جبکہ میں یہ دیکھ کر شرمسار ہوتا ہوں۔
کہ بیس ہزار آدمی موت کے منہ میں جا رہے ہیں۔
اور وہ صرف جھوٹے نام کی خاطر۔
قبروں میں یوں جا رہے ہیں جیسے بستروں میں۔ زمین کے
اس ٹکڑے کے لیے
جس میں اتنے لوگ سما بھی نہیں سکتے۔
نہ اس میں اتنی گنجائش ہی ہے کہ ان کا مقبرہ بن سکے یا
کشتوں کو چھپا سکے۔ اوہ۔ اس وقت کے بعد سے
میرے ذہن پر صرف خون سوار رہے گا۔ یا میری زندگی
بے معنی ہو گی۔[۱۶]

اس کے سر پر خون سوار ہے اور جب سے بھوت سے ملاقات ہوئی ہے اس کی یہی کیفیت ہے۔ لیکن وہ کسی جرأت کا مظاہرہ نہیں کرتا۔ واحد استثنا روزنکرانٹس اور گلڈنسٹرن کے قتل کا منصوبہ اور قزاقوں سے لڑائی ہے۔ یہاں جم سے ایک اور مماثلت ظاہر ہوتی ہے جو پٹوسان میں بڑی جرأت اور بہادری کا مظاہرہ کرتا ہے۔ دونوں جب اپنی دنیاؤں سے باہر ہوتے ہیں تو ہیرو بن جاتے ہیں۔ اور اجنبی ملکوں میں اپنے کچھ خواب سچ کر دکھاتے ہیں۔ اور یہ اجنبی مواقع کم ترحیثیت کے ہوتے ہیں۔ جیسے قزاق یا پٹوسان کے پسماندہ لوگ اور وہاں بھی عجیب اتفاق ہے کہ شریف علی جیسے قزاق سے جم کا ٹکراؤ ہوتا ہے۔ یوں ہملٹ اور جم دونوں خوابوں کی دنیا میں رہتے ہیں اور دونوں کی زندگی اپنے باپوں سے بہت متاثر ہے اور وہ اپنے موروثی وقار کو بحال کرنے کی کوشش کرتے ہیں[۱۷]

جم کا مسئلہ یہ ہے کہ اس کے باپ کا غیب پر مکمل ایمان تھا۔ جم اس غیب کی کھوج

میں ہے۔ وہ اس اعتقاد کی تلاش میں ہے جس نے انیسویں صدی کے لوگوں کو سہل انگار بنا دیا تھا جس میں انسان تضادات، اسرار اور الجھنوں کو بھول جاتا ہے۔ ہملٹ بھی مکمل یقین کی تلاش میں ہے۔ ہملٹ کے معاملہ میں قبر سے آیا ہوا بھوت کلیدی حیثیت رکھتا ہے ہملٹ کا مسئلہ یہ ہے کہ وہ بھوت کے متعلق تصدیق چاہتا ہے۔ اور اس کے بیان کی صحت جاننا چاہتا ہے۔ لیکن یہاں باپ کی روح ہے جبکہ جم کے سلسلہ میں یہ خود اس کا باپ ہے جو حقیقت کو جانتا ہے۔ روح (یا بھوت) کہتی ہے:

میں وہ باتیں بتا سکتا ہوں کہ ان کا ایک ہلکا سا اشارہ
تمہاری روح کو خوف زدہ کر دے گا۔ رگوں میں نوجوان خون
کو منجمد کر دے گا۔
تمہاری دونوں آنکھیں۔ ستاروں کی طرح۔ اپنے محور سے
ہٹ جائیں گی۔
تمہارے بال بکھر جائیں گے۔ رواں رواں کھڑا ہو جائے گا
جیسے سیہہ کے جسم پر کانٹے
لیکن یہ ابدی شعلے
گوشت پوست کے کانوں تک نہیں پہنچ سکتے۔[۸]

ہملٹ کی کہانی میں بھوت کے کردار اور جہنم سے اس کے تعلق کی ایک مرکزی حیثیت ہے۔ "لارڈ جم" میں بھی پس منظر میں یہی خوفناک ہیولے نظر آتے ہیں۔ پٹنہ کے واقعہ کی تفصیلات بتاتے ہوئے جم کا نقشہ مارلو ان الفاظ میں کھینچتا ہے:

اس نے ایک جھرجھری لی۔ اور میں نے دیکھا کہ وہ آہستہ
آہستہ اٹھا جیسے کوئی ہاتھ بالوں سے پکڑ کر اسے کرسی سے
اوپر کھینچ رہا ہو۔ اوپر اٹھتے ہوئے۔ آہستہ آہستہ۔ وہ اپنے
پورے قد سے کھڑا ہو گیا۔ اور جب اس کے گھٹنے جڑ
گئے تو اس ہاتھ نے اسے چھوڑ دیا۔ اور وہ لڑکھڑانے لگا۔[۹]
اس کے چہرے پر ایک عجیب خاموشی کا تاثر تھا۔ اس کی

آواز اور اس کی حرکات سے خوف جھلکتا تھا جب اس نے
کہا وہ چلائے،" میں چونک گیا۔ میرے کان کھڑے ہو گئے
میں اس بھوت کی چیخ کو غور سے سننے کے لیے تیار ہو گیا
جو خاموشی کے حصار کو توڑتی محسوس ہوتی تھی۔ [۸۰]

کچھ دیر بعد مارلو جم کو یہ کہتے ہوئے سنتا ہے:

"واپسی کا کوئی راستہ نہیں تھا۔ یوں لگتا تھا جیسے میں کسی کنوئیں
میں گر گیا تھا۔ ایک اتھاہ گہرائی میں۔۔۔" [۸۱]

کافی آگے چل کر جب مارلو جم کو پٹوسان میں ملتا ہے تو جم کے گھر کا نقشہ یوں کھینچتا ہے:

پورے چاند کے تیسرے روز۔ جم کے گھر کے باہر میدان
میں سے چاند عین پہاڑی کے پیچھے سے اُٹھا۔ اس کی دھندلی
روشنی میں پہلے دو سیاہ دھبے نمایاں ہوئے۔ پھر تقریباً پورا
چاند اپنی پوری گولائی میں چمکتا ہوا پہاڑیوں کے درمیان سے
تیرتا ہوا بڑھا، اور چوٹیوں کے اوپر اٹھ گیا جیسے اس قبر سے
فاتحانہ طور پر باہر نکل رہا ہو۔ "کیا سحر انگیز منظر ہے؟"
جم میرے برابر سے بولا۔ "دیکھنے کے لائق۔۔۔ نہیں؟" [۸۲]

چاند کے یوں پر اسرار طور پر طلوع ہونے میں جم کو جو بات حیرت انگیز نظر آتی اس کی
وضاحت آگے چل کر ہوتی۔ جم کی دلچسپی محض اس کی خوب صورتی تک محدود نہیں تھی۔
اس کے پیچھے گہرے نفسیاتی عوامل تھے۔ یہ ایک ایسا سحر تھا جس سے ساری حقیقت تبدیل
ہو جاتی ہے مارلو اس کی یوں توضیح کرتا ہے:

اس شام جس کا میں نے ذکر کیا ہے اس نے مجھ سے یہ
گفتگو کی۔ ہم چاند کو پہاڑیوں کے درمیان کے شگاف سے
نکلتے ہوئے دیکھ چکے تھے۔ جو یوں لگتا تھا جیسے کوئی روح
قبر سے نکل رہی ہو۔ اس کی چمک ٹھنڈی اور پیلی۔ مری ہوئی

دھوپ کے بھوت کی طرح۔ نیچے آ رہی تھی۔ چاند کی روشنی میں
ایک طرح کا سحر ہوتا ہے۔ یہ کسی بے روح جسم کی طرح بے حس
سی لگتی ہے۔ اور اسی کی طرح اس میں ایک اسرار بھی ہوتا
ہے۔ سورج کی روشنی سے ــــ اسے جو چاہو کہو۔ اس کا ایسا
ہی تعلق ہے جیسا آواز کا گونج سے۔ جو دھوکہ دیتی ہے،
پریشان کرتی ہے۔ چاہے موڈ اداسی کا ہو یا مذاق کا۔ یہ
ہر مادی شکل کو ــــ کہ یہی تو ہماری ساری دنیا ہے بے معنی
بنا دیتی ہے اور سایوں کو عجیب سی حقیقت کا رنگ دے
دیتی ہے۔[۲۳]

یہ پُرفریب اور پریشان کن سایہ جو ہر چیز کو بے معنی بنا دیتا ہے ہملٹ کے بھوت کی طرح کا ہی ہے جو ذہن میں خدشات پیدا کرتا ہے۔ روح کو بے چین کرتا ہے اور زندگی سے ہر مزہ چھین لیتا ہے۔ ایسا بھوت ذہن پر سوار ہو جاتے تو زندگی، بنجر چٹان نظر آتی ہے اور آدمی محض ایک مشتِ خاک دکھائی دیتا ہے۔ بھوت کا یہ حوالہ اس وقت اور زیادہ واضح ہو جاتا ہے جب مارلو "پٹنہ" کے حادثہ پر غور کرتا ہے جس سے سارا مسئلہ پیدا ہوا۔ تحقیقاتی عدالت نے

فیصلہ دیا کہ حادثہ کی اصل وجہ کے متعلق کوئی شہادت نہیں ہے
غالباً کسی جہاز کا بہتا ہوا ڈھانچہ۔ مجھے خود یاد ہے کہ ناروے
کی ایک کشتی جو چیڑ پائن سے لدی ہوئی تھی اسی زمانہ میں
گمشدہ قرار دے دی گئی تھی۔ اور اسی طرح کی کشتی کا طوفان
میں اُلٹ جانے کا خطرہ ہوتا ہے۔ اور وہ کسی سمندری بلا کی
طرح اوندھی ہو کر اندھیرے میں جہازوں کو نشانہ بناتی پھرتی
ہے۔ ایسے آوارہ مردے شمالی اوقیانوس میں خاصے عام ہیں جہاں
ہر طرح کے سمندری خطرے منڈلاتے رہتے ہیں۔ دھند

برف کے تودے ۔ مردہ جہاز اودھم مچاتے پھرتے ہیں ۔ اور
طویل خوفناک آندھیاں جو چمگادڑوں کی طرح چمٹی رہتی ہیں
اور ساری زندگی بلکہ امید تک چوس لیتی ہیں اور آدمی خود کو
ایک کھوکھلا خول محسوس کرتا ہے [۱۴۵]

جم خود کو ایک ایسا ہی خول محسوس کرتا ہے اور ایسا ہی ہملٹ محسوس کرتا تھا جس کے نزدیک اس دنیا کی ہر چیز بدمزہ، پھیکی اور بے رنگ ہو گئی تھی ۔ اور جسے دنیا ایک ویران باغ نظر آتی تھی ۔ بھوت واقعی بھوت تھا یا ہملٹ کا وہم تھا یا شیکسپیئر نے ایک نفسیاتی استعارے کے طور پر استعمال کیا تھا ۔ یہ باتیں اہم نہیں ہیں ۔ اہم بات یہ ہے کہ ایک خاص صورتِ حال ۔ حقیقی یا خیالی ۔ ایک خاص ذہنی کیفیت کو پیدا کرتی ہے ۔ اسے سٹیج پر بھوت کی شکل میں پیش کیا جا سکتا ہے ۔ جیسا شیکسپیئر نے کیا ۔ یا اس کو ایک مردہ جہاز کے استعارہ میں بیان کیا جا سکتا ہے جیسا کہ کانرڈ نے ایک ملاح ہونے کی وجہ سے کیا ۔ دونوں صورتوں میں حالات کی مماثلت اور تکنیک میں مشابہت واضح ہے ۔ اپنے اپنے بھوتوں سے نمٹنے کے بعد جب ہملٹ بھوت کی کہانی کی تصدیق کر لیتا ہے اور جم کو یقین ہو جاتا ہے کہ اس کے مسائل کی ذمہ دار "پٹنہ" سے اس کی منحوس چھلانگ تھی ۔ ہملٹ اور جم دونوں ایک ہی طرح کے اقدامات کرتے ہیں ۔ ہملٹ پے در پے وہ تمام مواقع ضائع کر دیتا ہے جو اسے اپنے مقصد کو حاصل کرنے کے لیے میسر آتے ہیں ۔ جم بھی بار بار پٹنہ کا نام سنتے ہی بھاگ کھڑا ہوتا ہے ۔

ہملٹ اور جم دونوں ہی ناخوشگوار یادوں سے پیچھا چھڑانا چاہتے ہیں ۔ ایکٹ 1 سین II کی خودکلامی میں ہملٹ چلا اٹھتا ہے :

(آسمان اور زمین) اف بدنصیبی
کیا یادیں مجھ پر مسلط رہیں گی ؟ وہ کیوں اس پر ڈھلی رہتی ہے
جیسے ہوس بڑھ گئی ہو
سیراب ہونے سے اور بھڑک گئی ہو ۔ اور صرف ایک مہینے میں ۔

مجھے اس پر دھیان نہیں دینا چاہیے۔

شعوری اور لاشعوری طور پر وہ اس مرض کے علاج سے بھاگتا ہے — کہ خود کو باور کرائے کہ وہ اپنے خیالوں میں بسنے والی اپنی اعلیٰ صلاحیتوں کا اہل ہے — اس کے برعکس وہ اپنی ناکامی کو حادثاتی قرار دیتا ہے۔ یا اس کے لیے حالات یا انسانی کمزوریوں کا جواز پیش کرتا ہے۔ کانرڈ ایک طرح سے جم کو ہملٹ کی صف میں کھڑا کر دیتا ہے اس قسم کے لوگ

> ایک بلند بانگ احمقانہ مقصد کے پیچھے بھاگتے ہیں۔ یہ ان کے ذہن پر سوار ہو جاتا ہے اور ان کی حماقت کو مزید گھمبیر اور قابلِ رحم بنا دیتا ہے۔ ایک بھوت سے نبرد آزما ہونے کے لیے اپنی روزی کو لات مارنا برطے بھونڈے قسم کی جراًت مندی ہے۔[۵۵]

مارلو کے آخری کلمات ہملٹ اور جم کی مماثلت کو تقریباً قطعی یقینی بنا دیتے ہیں:

> ظاہر ہے جم ڈرنے والوں میں سے نہیں تھا لیکن جس بات کا میں کبھی فیصلہ نہیں کر سکا وہ یہ ہے کہ کیا وہ اپنے بھوت سے نبرد آزما ہونا چاہتا تھا یا اس سے بھاگنا[۵۶]

ہملٹ بیک وقت بہادر اور بزدل نظر آتا ہے۔ کچھ نقاد اسے بہت شریف النفس سمجھتے ہیں اور کچھ عیار بلکہ واقعی بد۔ جیسے ہسپانوی نقاد میڈاریاگا Madariaga اسی طرح جم میں بھی ڈاکٹر جیکل کو بیک وقت اعلیٰ اور اسفل محرکات نظر آتے ہیں۔ اس بات کا بہت امکان ہے کہ ان کرداروں کے ایک پہلو کو دوسرے کی نسبت زیادہ بڑھا چڑھا کر دیکھا جاتے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ان دونوں میں متضاد جذبات کارفرما ہیں۔ ارنسٹ جونز نے ہملٹ کے ایڈیپس کمپلیکس[۵۷] پر بحث کی ہے۔ ہملٹ کا رویہ کلاڈئس کے متعلق بھی متضاد ہے جو اس کے باپ کا قاتل بھی ہے اور اس کی ماں کا شوہر بھی وہ اسے سزا دینا چاہتا ہے مگر گارٹروڈ Gertrude کو تکلیف دیے بغیر۔ اسی

طرح جنٹلین براؤن کے متعلق جم کا روّیہ دوغلا ہے۔ وہ ایک مجرم ہے اور اسے سزا ملنی چاہیے لیکن جم کو اپنے اور اس کے درمیان ایک مماثلت کا احساس بھی ہے۔ چنانچہ ہملٹ بوکھلاہٹ میں بادشاہ کے بجائے پولونیئس کو مار دیتا ہے اور جم اپنی بوکھلاہٹ میں براؤن کو بچانے کی کوشش میں ڈین وارث کی موت کا سبب بنتا ہے۔

اسی تذبذب کی وجہ سے ہملٹ کوئی فیصلہ نہیں کر پاتا۔ اس نے اپنے لیے جو مقصد متعین کیا ہے۔ اسے واضح طور پر بیان نہیں کیا جا سکتا۔ ہملٹ کا مقصد محض انتقام نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ عام سی انتقامی کہانی جسے پہلے ہی کڈ (Kyd) نے مقبولِ عام بنا دیا تھا۔ بقول ٹریورسی Traversi

> اس قسم کے تجربہ کے اظہار کے لیے موزوں نہیں ہے جس کو شیکسپیر نے موضوع بنانا چاہا۔ انتقام کا تقاضا فوری عمل ہے اور قتل و غارت اس کے لیے ضروری ہے۔ میلوڈرامہ میں یکگانہ قسم کی دل چسپی اس شوق کو بڑھاتی ہے۔ ایک چیز جو مشکل ہی سے اس سے کوئی مطابقت رکھتی ہے۔ وہ ایک ایسی سنجیدہ سوچ ہے جو کسی بھی اقدام کو مشکل بنا دیتی ہے۔[۴۳]

ہملٹ بیک وقت سیاسی، اخلاقی اور نفسیاتی مسائل سے دوچار ہے اور یہ الجھی ہوئی صورتِ حال اس میں مختلف قسم کے ردِّ عمل پیدا کرتی ہے جو ضروری نہیں کہ آپس میں کوئی مطابقت رکھتے ہوں۔ کیا زندگی اس لائق ہے کہ اسے گذارا جائے؟ اگر زندگی جینے کے لائق ہے تو آدمی کس طرح جئے؟ کون سی ذمہ داریاں اور کون سی ترجیحات اس کے رویوں کو متعین کریں؟ ریاستی، خاندانی اور مذہبی ذمہ داریوں میں بری طرح بٹی ہوئی زندگی میں ذاتی اور جذباتی رشتوں کی کیا حیثیت ہے؟ ایسے سوالات ہملٹ کو پریشان رکھتے ہیں۔ مختصر یہ کہ اسے غیرت اکساتی ہے یا احساسِ جرم یا انا یا بیک

وقت یہ تمام محرکات[۹۵]۔ جم کی صورت حال بھی ایسی ہی ہے جو کانرڈ کے مطابق اور بقول مارلو بھی "ہم میں سے" ہے۔ دوسرے لفظوں میں اس کے مسائل آفاقی انسانی مسائل ہیں۔ یہ نسلی ہوں، پیشہ ورانہ، مذہبی، سماجی یا ذاتی اور نفسیاتی۔ مارلو کہتا ہے:

> ۔۔۔ یہ خیال ذہن سے گزرتا ہے کہ اس نے اپنی بے عزتی کو بہت بڑھا چڑھا کر دیکھا ہے جبکہ معاملہ صرف احساس جرم کا تھا۔ مجھے کہنے دیجیے کہ وہ میرے لیے واضح نہیں تھا۔ وہ واضح تھا ہی نہیں۔ اور اس میں بھی شک ہے کہ وہ خود اپنے طور پر بھی واضح تھا۔ وہ بہت نازک مزاج تھا۔ بہت حساس تھا۔ اس کی خواہشات بڑی نفیس تھیں۔ جن میں ایک طرح کی رومانوی خود غرضی جھلکتی تھی، اگر آپ مجھے یہ کہنے کی اجازت دیں۔ وہ بہت نفیس الطبع تھا۔ اور بہت بدقسمت۔ اگر وہ اتنی نفیس طبیعت کا انسان نہ ہوتا تو شاید اتنا بوجھ برداشت نہ کر سکتا۔ وہ اپنی کمزوری کو تسلیم کر لیتا۔ ایک آہ بھر کر، کراہ کر یا بھونڈے پن سے قہقہہ لگا کر۔ اور اگر فطرتاً وہ اس سے بھی زیادہ بے حس ہوتا تو بالکل کوئی تاثر نہ لیتا اور اس میں کوئی قابلِ ذکر بات نہ ہوتی۔[۹۶]

یہاں ناول اور ڈرامہ کے دوسرے کرداروں کے درمیان بھی مماثلت کا خیال آتا ہے۔ ہملٹ اکثر اوقات بڑے بھونڈے پن کا مظاہرہ کرتا ہے۔ اور وہ صورت حال کا تقابلہ کرنے کے لیے آہ بھرنے، کراہنے اور قہقہے لگانے سے کام لیتا ہے۔ جم کا مقابلہ براڑلی سے کیا گیا ہے۔ جو خودکشی کرنے میں بڑی جلد بازی کرتا ہے۔ ڈرامہ میں اس کی مثال لیئرٹیز Laertes ہے جو حشر اٹھانے اور برباد ہونے پر تُلا ہوا ہے۔ اسی طرح 'لارڈ جم' Lord Jim کے چیسٹر اور روبنسن بے حس اور بے معنی ہیں۔ ڈرامہ میں جن کی مثال روزنکرانس

اور گلڈنسٹرن ہیں یہ برائی کا ایسا جوڑا ہیں جو ہمیشہ ساتھ رہتے ہیں جیسے کنگ لیئر کی گونریل اور ریگن۔ لیکن ہملٹ کے کردار کو ابھارنے کے لیے شیکسپیئر کی موثر ترین ترکیب خصوصاً اس کے کردار کے اس پہلو کو نمایاں کرنے کے لیے اوفیلیا کی تخلیق ہے۔ یہ کرداروں کو تقابلی طریقہ سے نمایاں کرنے کا سوفوکلین طریقہ ہے۔ اسمینی کے Ismeni کے مقابلہ میں اینٹی گنی اور کرائسوتھیمس Chorysothemis کے مقابلہ میں الیکٹرا[۹۱]

اوفیلیا کی مصیبتیں جلد ختم ہو جاتی ہیں۔ اس لیے کہ وہ کمزور ہے۔ اس کی مدافعت ختم ہو جاتی ہے۔ وہ ٹوٹ جاتی ہے۔ ہملٹ اس طرح نہیں ٹوٹ پاتا۔ وہ دعا کرتا ہے کہ اس کا دل ٹوٹ جائے لیکن یہ نہیں ٹوٹتا۔ وہ ظالم قسمت کے ظلم وستم کو برداشت کرتا ہے اور مصائب کے سمندر کے سامنے ڈٹ جاتا ہے۔ وہ موت کی تمنا کرتا ہے۔ مگر مر نہیں پاتا۔ یہی جم کی صورت ہے وہ بھی مر نہیں پاتا۔ اور ان پر رشک کرتا ہے جو مر سکتے ہیں۔ وہ مارلو کو اس گدھے کے متعلق بتاتا ہے جو تھرڈ انجینئر کے طور پر کام کر رہا تھا اور جو عرشہ پر مردہ پایا گیا:

"وہ ایسا کہتے تھے ۔۔۔ مجھے قطعی علم نہیں تھا۔ کمزور دل۔
وہ کافی دیر سے طبیعت کی خرابی کی شکایت کر رہا تھا۔
ایجسٹمنٹ۔ کام کی زیادتی۔ خدا ہی جانے۔ ہا۔ ہا۔ ہا۔
ظاہر ہے وہ بھی مرنا نہیں چاہتا تھا۔ کیا یہ مذاق نہیں ہے
۔۔۔۔ تم کیوں نہیں ہنستے ۔۔۔۔ ایک مذاق۔ بھیانک
مذاق۔ کمزور دل ۔۔۔۔ میں کبھی کبھی سوچتا ہوں کاش
میرا دل کمزور ہوتا۔"[۹۲]

ہملٹ کو موت کی سہولت حاصل نہیں۔ وہ زمانہ کے ظلم وستم برداشت کرتا ہے اور زندگی کے بوجھ کو اٹھاتا ہے۔ یہی جم کی حالت ہے۔ وہ سزائے موت کو خوشی سے قبول کر لیتا۔ لیکن اسے سزائے موت نہیں ہوتی۔ مارلو اس کی مصیبت کو یوں بیان کرتا ہے:

> خدا کی قسم۔ پھانسیوں اور کٹتے ہوتے سروں کے متعلق
> میرے احمقانہ تصورات۔ مَیں آپ کو یقین دلاتا ہوں کہ یہ
> سر کے اُڑ جانے سے کہیں زیادہ بُرا تھا۔ ایک طرح کی
> قطعیت کا احساس تھا۔ جس میں تلوار کے گرنے کے بعد
> آرام کی امید اور تحفظ کی تسلی نہیں تھی۔[۹۳]

زندگی کی یہ مصیبتیں اور ان سے پیدا ہونے والی مایوسیاں ہملٹ کی شخصیت کو دھندلا دیتی ہیں اور نقادوں کو اس کے کردار کے مطالعہ میں مشکلات سے دوچار کرتی ہیں۔ خود ہملٹ کو اعتبار نہیں ہے کہ وہ کیا لائحہ عمل اختیار کرے اور کس وقت کس ذہنی کیفیت کو اختیار کرے۔ اسی وجہ سے وہ پاگل پن کا سہارا لیتا ہے۔

اس سے معاملات اور اُلجھ جاتے ہیں۔ اور یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا وہ غیر واضح ہے اور اس وجہ سے الجھنیں پیدا کرتا ہے کہ وہ پاگل ہے۔ یا وہ خود اپنے متعلق غیر واضح سوچ رکھتا ہے اور اس لیے اس نے پاگل پن کا ڈھونگ رچایا ہے۔ اسی طرح جم بھی بڑی الجھنیں پیدا کرتا ہے اور خود بھی اُلجھا ہوا ہے۔ خود مارلو اس کو نہیں سمجھ پاتا۔ اس کا خیال ہے کہ جم خود اپنے آپ کو نہیں سمجھتا۔ مارلو اعتراف کرتا ہے کہ وہ خود کتنا حیران ہے:

> اس وقت جم کے وجود کا یقین کرنا مشکل تھا۔ ایک
> چھوٹے سے گاؤں میں ایک پادری کے گھر سے شروع
> ہو کر۔ لوگوں کے ہجوم میں دھندلا کر۔ جیسے غبار کے
> بادلوں سے۔ مفادات کی دنیا میں موت اور زندگی کی
> کشمکش کے درمیان آخرِ کار خاموش ہو جانے والا۔[۹۴]

ولیم رچرڈسن۔ ہملٹ کے ایک نسبتاً غیر معروف لیکن اہم نقاد نے ۱۷۷۴ء میں اپنی کتاب میں لکھا کہ:

> ہملٹ سخت ہیجانی حالت میں اور ناخوشگوار اور تکلیف دہ

خیالات میں گھرا ہوا ہر قسم کی خوشی کو بھول جاتا ہے۔[۹۵] بھوت کی اس ہدایت کے باوجود کہ اپنے ذہن کو آلودہ نہ کرنا۔ ہملٹ کا ذہن بری طرح متاثر ہوا ہے۔ اور ان خرابیوں میں ملوث ہو گیا ہے جنہیں ٹھیک کرنے کا اس نے بیڑا اٹھایا تھا۔ جم کے ساتھ بھی یہی ہوا۔ اس کا ذہن بھی اپنے گناہوں کو دھونے کے خیال سے پریشان تھا۔ اور جب مارلو۔ جم کی حالت سے پریشان ہو کر۔ سٹائن سے صلاح لیتا ہے تو اسے جم کے مرض کی تشخیص میں کوئی دقّت نہیں ہوتی۔

"میں اچھی طرح سمجھتا ہوں۔ وہ رومانی ہے۔"[۹۶]

ولیم رچرڈسن اپنے تجزیہ میں آگے چل کر لکھتا ہے:

"وہ (ہملٹ) تو یہ بھی چاہتا ہے کہ اس کا وجود بدل جائے۔"

اور اپنی عجیب وغریب ہیئتِ کذائی کو پاگل پن کا رنگ دینا چاہتا ہے۔ جم بھی ایسی ہی تبدیلی چاہتا ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ اپنے تمام گناہ دھو دے۔ گو وہ فرار ہو جانے کی ہر تجویز پر سختی سے برہمی کا اظہار کرتا ہے تاہم پٹوسان میں ایک نئی زندگی گزارنے پر رضامند ہو جاتا ہے۔ وہاں وہ ایک مختلف انسان بن جاتا ہے۔ اس جم سے مختلف جو وہ "اپنی" دنیا میں تھا۔ سمندری انقلاب کا تصور ڈرامہ اور ناول دونوں میں ہے۔ ہملٹ بھی سمندری قزاقوں سے مقابلہ کرنے کے بعد ایک مختلف انسان بن جاتا ہے۔

اسی طرح ہملٹ اور جم دونوں ہی افسردہ مزاج ہیں۔ ہملٹ کی خود کلامیاں اس کی ذہنی کوفت کی مظہر ہیں اور تحقیقاتی عدالت کی کارروائی کے دوران جب مارلو سے اس کی ملاقات ہوتی تو جم تقریباً رو رہا تھا۔ انہیں کوئی چیز مطمئن نہیں کرتی۔ نہ عقل نہ محبت، نہ ہی کوئی کارِ نمایاں۔ دونوں کو ایک ہی طرح کے دکھ ہیں۔ ہملٹ کو اپنی عزت اور اپنے اعلیٰ کردار کا بہت خیال ہے۔ اور مرتے مرتے اسے یہ فکر ہے کہ اس کی شہرت پر دھبہ نہ آئے۔ وہ ہوریشو کو خودکشی سے باز رکھتا ہے تاکہ وہ اس کے بعد اس کی عزت کا دفاع کرے۔ وہ وصیت کرتا ہے کہ ہوریشو اس کی موت کے بعد اس کے

اور اس کے مقصد کے متعلق لوگوں کو بتائے اور انہیں مطمئن کرے۔ جم بھی تحقیقات سے بہت پریشان ہے وہ اس بدنامی کو برداشت نہیں کر سکتا۔ ان تمام دیسی لوگوں سپاہیوں اور چھوٹے چھوٹے اہل کاروں کے سامنے اپنی ذلت برداشت نہیں کر سکتا جو وہاں گواہیاں دے رہے ہیں۔ یہ ایک انسان کے واسطے شرم سے مر جانے کے لیے کافی ہے۔ محض اس کی اپنی عزت اس کا مسئلہ نہیں۔ ہملٹ کی طرح جس کی ذاتی ذمہ داری، ریاستی ذمہ داری کی وجہ سے اور بھی بڑھ گئی تھی۔ جم کے لیے بھی یہ محض اس کی ذات کا سوال نہیں ہے۔ وہ سفید فام ہونے کی وجہ سے اور بھی پریشان ہے۔ اور ملایا کے دور دراز جنگلوں میں بھی وہ اپنی نسلی برتری کو برقرار رکھنا چاہتا ہے اسے لگتا ہے کہ اس کی وجہ سے سفید نسل دیسی لوگوں کے سامنے ذلیل ہو رہی ہے۔ کانرڈ نے ملائی ملاح کی گواہی کا ذکر کرتے ہوئے اس تاثر کو مزید واضح کیا ہے۔ وہ تحقیقاتی عدالت کو بتاتا ہے کہ یہ بات اس کے گمان میں ہی نہیں تھی کہ ایک سفید فام آدمی بھی جہاز کو چھوڑ کر بھاگ سکتا ہے۔[۹۵]

جذباتی لگاؤ کے معاملہ میں بھی ہملٹ اور جم کا رویہ ایک جیسا ہے۔ حالانکہ ہملٹ کو محبت میں ناکامی ہوتی ہے۔ اس کی زندگی پر اس حادثہ کا کوئی اثر نہیں ہوتا۔ وہ اپنے مصائب میں اسے محض ایک جزوی حیثیت دیتا ہے۔ اوفیلیا سے اس کا برتاؤ کوئی زیادہ ہمدردانہ نہیں۔ ہملٹ کے لیے محبت کی محض ثانوی حیثیت ہے اور اسی طرح جم کے لیے بھی۔ دونوں ہی اس کا سہارا لینے کی کوشش کرتے ہیں جتنی ہملٹ کے لیے اوفیلیا کی اہمیت ہے اتنی ہی جم کے لیے جیول (JEWEL) کی۔

وہ خود اس تضاد سے پریشان ہو جاتے ہیں۔ ہملٹ لیئرٹیز کے سامنے اپنی بے گناہی پر اصرار کرتا ہے اور غیر ذمہ دارانہ حرکتوں کا ذمہ دار اپنے پاگل پن کو ٹھہراتا ہے وہ دعویٰ کرتا ہے کہ میں پاگل پن کی سزا بھگت رہا ہوں۔ یہ کوئی بزدلانہ بہانہ نہیں ہے۔ یہ جھوٹ نہیں ہے یہ ایک حقیقت ہے۔ اس کے الفاظ میں خلوص کی جھلک ہے؛

اگر ہملٹ اپنے آپ کو بھول جائے۔

اور جب وہ اپنے حواس میں نہ ہو اور رلسٹر ٹنز کے ساتھ زیادتی کرے
تو پھر ہملٹ اس کا ذمہ دار نہیں۔ ہملٹ اس سے انکار کرتا ہے

جم بھی ایسے پاگل پن کی سزا بھگتتا ہے۔ وہ درامین کے سامنے اپنی صفائی پیش کر سکتا تھا۔ دین وارث کی جان اس لیے گئی کہ وہ براؤن کو اپنی اصلاح کرنے کا ایک موقع دینا چاہتا تھا۔ ایک ایسا موقع جو خود اسے نہیں ملا تھا۔ (یا غالباً فرار کا ایک موقع) لیکن کانرڈ جانتا تھا کہ ایسے جواز کا کوئی فائدہ نہیں ہوگا۔ کیا ہملٹ کی باتوں پر لوگوں نے اعتبار کر لیا تھا؟ کیا اس کی سچائی کو مانا تھا؟ یقیناً نہیں۔

(۷)

موضوعاتی مماثلت

ہملٹ اور جم میں محض کردار نگاری کی حد تک ہی مشابہت نہیں ہے۔ "لارڈ جم" میں کانرڈ کے بنیادی مفروضے وہی ہیں جو ہملٹ میں شیکسپیئر کے۔ دونوں سمجھتے ہیں کہ انسان اپنے روحانی سفر میں مکمل تنہا ہوتا ہے۔ ہملٹ بھی اتنا ہی تنہا ہے جتنا جم۔ ہر شخص اسے ایک کیس سمجھتا ہے۔ اسے جانتا کوئی نہیں، اسے سمجھتا کوئی نہیں۔ وہ خود کو دنیا میں اجنبی محسوس کرتا ہے گو وہ وہیں کا رہنے والا ہے اور اسی تہذیب کا پروردہ ہے۔ مارلو جم کے متعلق جو کچھ کہتا ہے اس کا اطلاق ہملٹ پر بھی ہوتا ہے:

میں یہ دعویٰ نہیں کرتا کہ اس کو سمجھتا ہوں۔ اس نے
مجھ پر جو تاثرات چھوڑے وہ گہری دھند میں شگافوں سے
نظر آنے والی جھلکیوں کی طرح تھے۔ چند واضح نقوش جو
کبھی نظر آتے کبھی غائب ہو جاتے جن سے کسی جگہ کی
صحیح شکل و صورت کا اندازہ نہیں ہوتا۔ ان سے تجسس

تو کسی طرح کم ہوتا ہے مگر مکمل اطمینان نہیں ہوتا۔ وہ
صورتِ حال کا صحیح اندازہ لگانے کے لیے کافی نہیں ہوتے۔
مختصر یہ کہ وہ غلط تاثر دیتا تھا۔[۹۹]

مارلو بار بار اس بات پر زور دیتا ہے کہ اس کے اور جم کے درمیان قطعی اجنبیت ہے۔ وہ بالکل ناقابلِ فہم تھا وہ اس سے بہت دور تھا جو "تین فٹ کے فاصلے سے اسے دیکھ رہا تھا۔"[۱۰۰] ہملٹ بہت تنہا ہے۔ وہ بھی کسی سے کوئی رابطہ قائم نہیں کر سکتا۔ اس کا پاگل پن رشتوں کے ٹوٹنے کی علامت ہے۔

رابطہ ممکن نہ ہو لیکن کوئی بھی تنہائی میں گھٹنے کو تیار نہیں ہوتا۔ کسی نہ کسی سے تو دل کی بات کہنی ہوتی ہے۔ بیکن Francis Bacon نے کہا تھا کہ دوستی کا ایک فائدہ یہ بھی ہے کہ دوست بہتر مشورہ دے سکتا ہے۔ لیکن اس کے علاوہ بھی ایک دوست کے ذریعہ انسان خود کو بہتر طور پر سمجھ سکتا ہے۔ اور اپنے خیالات کو عملی جامہ پہنا سکتا ہے۔ وہ بالکل ایسے ہی دوست کی مدد سے اپنی ذہانت کو تیز کر سکتا ہے جیسے کہ پتھر خود نہیں کٹتا لیکن سان لگا دیتا ہے۔[۱۰۱] چنانچہ جم مارلو سے کہتا ہے :

میں کوئی جواز نہیں ڈھونڈنا چاہتا۔ لیکن میں وضاحت
ضرور کرنا چاہتا ہوں کہ کوئی تو سمجھے ــــ کوئی ــ ایک ہی
شخص ــــ تم ، تم کیوں نہیں ؟[۱۰۲]

"ہملٹ" اور "لارڈ جم" میں بہترین دوست وہ ہیں جو راز نہیں کرتے۔ بلکہ بہت محتاط ہیں اور خاطر شکنی سے بچاتے ہیں۔ یہ ہوریشیو اور مارلو ہیں جو پائلیڈیز Pylades کی یاد دلاتے ہیں۔ پائلیڈیز جو ایسکلس کی "خونی فوری" CHEPHORI میں صرف ایک فقرہ بولتا ہے اور وہ اپالو کی آواز بن کر اور جو سوفوکلیز کی "ایلکٹرا" میں ایک خاموش کردار ہے۔ یہ سان کا کام کرتے ہیں۔ ذہن کو صیقل کرتے ہیں۔

"ہملٹ" اور "لارڈ جم" دونوں اس نتیجہ پر پہنچتے ہوئے لگتے ہیں کہ وجود کا اسرار ناقابلِ فہم ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ[۱۰۳] اور ڈی۔ اے۔ ٹراورسی[۱۰۴] کا خیال ہے

کہ "ہملٹ" میں شیکسپیئر ایک مبہم تصور سے نبرد آزما ہے۔ ایک ایسا تصور جسے وہ خود نہیں سمجھ پایا۔ یا غالباً وہ تصور کو ٹھوس شکل میں نہیں ڈھال سکا۔ البتہ شیکسپیئر نے تذبذب کی صورتِ حال کو بڑی خوب صورتی سے پیش کیا ہے۔ پوری کوشش کے بعد کچھ نہ کچھ ناقابلِ فہم رہ جاتا ہے۔ یہ بے یقینی، اسراریت اور شک کی کیفیت ہے۔ یہ وہ عالم ہے جہاں "جینے یا نہ جینے" کا سوال پیدا ہوتا ہے۔ ناول میں کانرڈ کے سامنے بھی یہی سوال ہے۔ دونوں کو زندگی ایک معمہ نظر آتی ہے۔ تمام ہدایات دینے کے بعد تمام فیصلوں کا اعلان کرنے کے بعد۔ اپنی تمام ذمہ داریوں سے عہدہ برا ہونے کے بعد ہملٹ کے آخری الفاظ جو ہملٹ نے ہوریشو کو زندہ رہنے اور اس کی شہرت بحال کرنے کی تاکید کرتے ہوئے کہے بہت دکھ سے کہے گئے ہیں اور ان سے بے معنویت کا احساس جھلکتا ہے۔ مرتے وقت اس کے آخری الفاظ یہ ہوتے ہیں:

"باقی خاموشی ہے۔"

گویا سب کچھ ختم ہو گیا ہے۔ جیسے سب چیزیں نقشِ طاقِ نسیاں ہو جاتی ہیں۔ اس صورتِ حال کو کانرڈ زیادہ ڈرامائی انداز سے اور قدرے کم مبہم طور پر پیش کرتا ہے۔ اس لیے کہ ڈرامہ میں تفریح کا انحصار منظر کشی پر ہوتا ہے اور اس پر ایکٹر بہت زیادہ اثر انداز ہو سکتا ہے۔ جبکہ ناول میں مصنف کو یہ سہولت حاصل ہے کہ وہ ہر ردِ عمل کو پوری صحت کے ساتھ دکھا سکتا ہے۔ ڈرامین کی گولی لگنے کے بعد جم یوں رخصت ہوتا ہے:

سفید فام شخص نے دائیں بائیں تمام چیزوں پر بڑے غرور سے اور بغیر کسی جھجک کے ایک نظر ڈالی۔ پھر ہونٹوں پر ہاتھ رکھ کر وہ آگے کی طرف گرا اور مر گیا۔[۵۳]

اسے یہ کہنے کی ضرورت پیش نہیں آئی کہ

"اس کے بعد خاموشی ہے۔"

اس لیے ناول نگار رائے دے سکتا ہے جبکہ ڈرامہ نویس کو اس کا موقع نہیں ہوتا۔ پھر اختتامی الفاظ یاد آتے ہیں:

اور یہ انجام ہوا۔" وہ ایک دھند میں غائب ہو جاتا ہے۔
اس کے دل کا حال کسی کو معلوم نہیں ہوتا۔ وہ فراموش
ہو جاتا ہے۔ اس کو معاف نہیں کیا جاتا۔ ۔ ۔ ۔"[۱۶]

اور یہ سب کچھ اس تمام کوشش کے بعد جو مارلو نے اس کی یاد کو تازہ کرنے کے لیے
کی۔ اس کی عزت کا دفاع کرنے کے لیے کی۔ ہوریشو سے ہملٹ کی اس درخواست
پر کہ وہ اس کے نام کا کلنک دھوئے یہ کانرڈ کا جواب ہے۔ کانرڈ کہنا چاہتا ہے
کہ سب فضول ہے۔ سب بے معنی ہے:

"باقی خاموشی ہے۔"

شیکسپیئر اور کانرڈ دونوں انسانی المیہ کے لیے مذہبی پس منظر سے کام لیتے ہیں۔
برزخ سے آیا ہوا بھوت کا سایہ سارے ڈرامہ پر منڈلاتا رہتا ہے۔ کانرڈ نے "پٹنہ"
کو حاجیوں کا جہاز بنا کر اس کو ایک نئی معنویت دے دی ہے۔ چنانچہ "پٹنہ" بھی
بھوت کی طرح ایک مذہبی نوعیت اختیار کر لیتا ہے۔ دونوں صورتوں میں ان کی
مذہبی صداقت کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتی۔ اصل بات تجربہ ہے۔

شیکسپیئر نے سانیٹ XXIX میں ذہنی کیفیت کے ایک تجربہ کو بیان
کرنے کی کوشش کی ہے جس کا تعلق خود اعتمادی کے کھو جانے سے ہے اور جس
کے نتیجہ میں وہ ہر ایک کو رشک اور حسرت سے دیکھتا ہے۔ یہ سانیٹ ہملٹ کی
بد دلی کی مکمل عکاسی کرتا ہے:

جب قسمت مجھے ذلیل کرتی ہے اور میں لوگوں کی نگاہوں
میں گر جاتا ہوں
تو تنہا اپنی بے کسی پر روتا ہوں۔
اور فلک بہرہ بگوش کو اپنی بے مقصد چیخوں سے
جھنجھوڑتا ہوں
اور اپنی طرف نظر کرتا ہوں۔ اور اپنے مقدر کو کوستا ہوں

کبھی میں اس کی طرح ہونا چاہتا ہوں جس کی توقعات بڑی ہیں
میں چاہتا ہوں کہ میری شکل اس جیسی ہو جائے۔ اس
کی طرح مجھے دوست میسّر ہوں
مجھ میں اس کا ہنر آجائے۔ اس کا حوصلہ آجائے
اور جو کچھ مجھے حاصل ہے میں اس سے بہت کم مطمئن ہوتا ہوں

وہ محسوس کرتا ہے کہ زمین اور آسمان اس کے خلاف صف آرا ہو گئے ہیں۔ وہ چیختا ہے چلاتا ہے۔ یہاں تک کہ حقیقت کا ادراک کھو دیتا ہے۔ کبھی اس کھیل میں پیش کیے جانے والے ڈرامہ کا ایکٹر اسے ملامت کرتا ہے اور کبھی وہ فورٹنبرا اس کی طرح بن جانا چاہتا ہے۔ جم کی ذہنی کیفیت بھی ایسی ہی ہے۔ وہ سوچتا ہے کاش اس کا دل "پٹنہ" کے تھرڈ انجینئر کے دل کی طرح کمزور ہوتا۔ یا اسے ایک موقع مل سکتا۔ براؤن کی طرح۔ نکل جانے کا۔

ہملٹ بھی جم کی طرح اپنے متعلق ہر طرح کی باتوں پر خاموش رہتا ہے۔ دونوں ہی مصنف بہت محتاط ہیں کہ ہمیں یہ پتہ نہ لگ سکے کہ ہیرو کی خاموشی کی وجہ اس کا تذبذب ہے یا اس بات کا یقین کہ کسی بھی قسم کا تبصرہ بالکل بے محل اور بے معنی ہوگا یا وہ اپنے متعلق باتیں بنانے والوں کو حقارت سے دیکھتا ہے۔ غالباً یہ ساری ہی وجوہات بیک وقت اس کے ذہن میں ہیں۔

(۸)

ہیئتی مماثلتیں

"لارڈ جم" صرف موضوع کی حد تک ہی "ہملٹ" کا مرہون منت نہیں ہے بلکہ تکنیک، کردار نگاری اور موضوع کے ارتقاء کے لحاظ سے بھی ان میں ایک تعلق ہے

اپنی تفصیلات میں بھی ناول کے واقعات ڈرامہ کے واقعات پر منحصر ہیں حالانکہ شیکسپیئر اور ہملٹ دو مختلف اصناف میں لکھ رہے ہیں۔ کانریڈ نے ناول میں وہی کیا ہے جو شیکسپیئر نے ڈرامہ میں۔ مثلاً دونوں "عکاسی" کی تکنیک استعمال کرتے ہیں۔ ناول میں بھی اور ڈرامہ میں بھی تقریباً ہر کردار مرکزی کردار کا محاسب ہے۔ یوں مرکزی کردار کو نمایاں کیا جاتا ہے۔ گرٹروڈ Gertrude جو گناہ سے آلودہ ہے۔ لیکن شاید اسے اس کا احساس نہیں ہے۔ کلاڈیئس جو ایک کامیاب شاطر ہے۔ پولونئس ایک تجربہ کار دنیا دار انسان۔ اوفیلیا۔ جس کے ساتھ زیادتی ہوتی ہے مگر جو کمزور ہے اور بہت جلد ٹوٹ جاتی ہے جس کی وجہ سے اس کی مشکلات کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔ فورٹن براس ایک شاہزادہ ہے جس کے سامنے ایک واحد مقصد ہے۔ لئرٹیز ایک جذباتی اور غیر ذمہ دار انسان ہے۔ پھر روز نکرانٹس اور گلڈنسٹرن ہیں جو بے ضمیر ہیں اور وہ ایکٹر جو بڑے جوش و خروش کا مظاہرہ کرتے ہیں سب ہملٹ کے کردار کے مختلف پہلوؤں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اسی طرح 'لارڈ جم' میں برائرلی ہے جس میں زبردست احساس ذمہ داری ہے اور اس غلط فہمی میں مبتلا ہے کہ اس سے کوئی کوتاہی نہیں ہو سکتی۔

برائرلی کا نائب۔ جونز Jones چیزوں کو اپنے انداز سے دیکھتا ہے۔ مارلو، ماہر اور کامیاب جہاز راں جسے اپنے متعلق کوئی غلط فہمی نہیں۔ سٹائن ایک عملی طور پر کامیاب رومان پرست۔ چیسٹر اور رابن سن جن کے نزدیک ضمیر کا لفظ صرف بزدلوں کی لغت میں ملتا ہے اور براؤن جو اپنی بداعمالیوں میں مگن ہے۔ اور اسی طرح دوسرے کردار جم کی شخصیت کے کسی نہ کسی پہلو کی عکاسی کرتے ہیں[۱۱]۔ یہ کردار محض مرکزی کردار کے عکاس یا مبصر ہی نہیں ہیں۔ اس سے بھی بڑھ کر وہ مرکزی کردار کے مختلف پہلوؤں کی تصویریں ہیں۔ مجسم زندہ شکلیں ہیں۔ وہ سب مل کر جم کی شخصیت بنتے ہیں۔ براؤن، چیسٹر، برائرلی یا سٹائن ان میں سے ہر ایک اپنی جگہ جم ہے ایسے ہی جیسے ایاگو، Iago، اوتھیلو کا ہمزاد ہے۔ ایاگو محض ایک حریف نہیں ہے جو اوتھیلو

کے مدِمقابل آکر اس کے کردار کو ابھارتا ہے۔ وہ اصل میں اوتھیلو کی شخصیت کا ہی ایک پہلو ہے جسے شیکسپیئر نے ایک مکمل زندگی دے دی ہے۔ وہ ڈاکٹر جیکل کا (جو اوتھیلو ہے) مسٹر ہائیڈ ہے۔ بالکل ایسے ہی جیسے "دی سیکرٹ شیئرر" میں لنگرڈ نوجوان کپتان کا ہمزاد ہے۔ شیکسپیئر اور کانرڈ دونوں مختلف اجزاء اکٹھا کرکے کردار سازی کرتے ہیں۔ "ہملٹ" کا ہر کردار اسی طرح ہملٹ ہے جس طرح "لارڈ جم" کا ہر کردار جم ہے۔ اس کا موازنہ کردار سازی کے اس تجزیاتی طریقہ سے کیا جا سکتا ہے جس کی مثال جارج ایلیٹ کے ہاں ملتی ہے۔ کردار کا پہلے ایک رسمی سا تعارف کرا دیا جاتا ہے۔ پھر اسے مختلف حالات اور مختلف کرداروں کے حوالے سے مرحلہ وار تکمیل تک پہنچایا جاتا ہے۔ "مڈل مارچ" میں لڈگیٹ کا کردار، مثال کے طور پر۔ کیسوباں۔ لیڈسلو ڈوروتھیا کے مدمقابل رکھ کر پیش کیا گیا ہے۔ لڈگیٹ کے کردار کو موازنہ اور تقابل کے ذریعے مکمل کیا گیا ہے وہ بھی ایک پڑھا لکھا شخص ہے لیکن کیسوباں کی طرح نہیں ایک عمر جو ہے مگر لیڈسلو سے مختلف اور فلاحی کاموں میں دلچسپی لیتا ہے لیکن ڈوروتھیا کی سی سبزی سپرٹ نہیں رکھتا۔ اس طرح جارج ایلیٹ اپنے کردار کو ایک جگہ سے دوسری جگہ اور ایک صورت حال سے دوسری صورت حال میں لے جاتی ہے تاکہ قاری اس کا معروضی جائزہ لے سکے۔ شیکسپیئر "ہملٹ" میں اور کانرڈ "لارڈ جم" میں اپنے کرداروں کو یوں نہیں لیے پھرتے بلکہ ان کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں کو علیحدہ علیحدہ کرکے انہیں ایک مکمل زندگی دے دیتے ہیں اور یوں سائنسی انداز سے ان کا مطالعہ کرتے ہیں۔ مثلاً یہ دکھانے کے لیے کہ اگر صرف ضمیر ہی جم کا مسئلہ ہوتا تو وہ کیسا ہوتا کانرڈ بریرلی کا کردار تخلیق کرتا ہے۔ ایسے ہی ایک غیر ذمہ دار جم جنٹلمین براؤن کی طرح ہوتا۔ چنانچہ جس طرح بریرلی جم کا ضمیر ہے اسی طرح سٹائن اس کا آئیڈیلزم ہے اور مارلو اس کی تشویش۔ ایسے ہی لیئرٹیز ہیلمٹ کا غصہ ہے۔ پرہنس اس کا کرب ہے اوفیلیا اس کی کمزوری ہے اور اسی طرح دوسرے کردار ہیں۔ اسی طرح "ہملٹ" اور "لارڈ جم" دونوں میں تمام کردار مرکزی کردار کی ضد بھی ہیں اور تقابل سے اسے نمایاں کرتے ہیں براؤن جم کے کردار کو واضح کرتا ہے اور لیئرٹیز ہملٹ کے۔ دوسرے کردار بھی اسی مقصد

کو پورا کرتے ہیں۔

شیکسپیئر کا ایک اور کمال خود کلامی کا موثر استعمال ہے۔ ایک طرح سے "ہملٹ" کی خود کلامیاں دوسرے ڈراموں کی خود کلامیوں سے مختلف ہیں۔ مثلاً "رچرڈ III" اور ایاگو کی خود کلامیاں ایک شاطر کی سوچ کو ظاہر کرتی ہیں۔ جبکہ میکبتھ کی خود کلامیاں اس کے پریشان اور مریضانہ ذہن کی عکاسی ہیں۔ ہملٹ کی خود کلامیاں یہ دونوں کام سرانجام دیتی ہیں۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ وہ ہمیں اس کے ماضی اور مستقبل، اس کی یادوں اور اس کے ارادوں کا بھی پتہ دیتی ہیں۔ وہ صرف یہی نہیں بتاتیں کہ اس کے دماغ میں اس وقت کس قسم کی ہلچل ہے۔ بلکہ وہ اس کے اسباب اور ممکنہ نتائج کی بھی خبر دیتی ہیں۔ پھر اس کی خود کلامیوں کے ذریعہ شیکسپیئر کہانی کو ماضی اور مستقبل میں گھماتا رہتا ہے۔ ایکٹ 1 سین ۲ کی خود کلامی ہملٹ کی ذہنی حالت۔ اس کے اسباب اور اس سے نمٹنے کے لیے اس کے آئندہ منصوبوں کا پتہ دیتی ہے۔ وہ موت کے متعلق سوچ رہا ہے اس لیے کہ زندگی سے اسے دلچسپی نہیں رہی ہے۔ جس کی وجہ یہ ہے کہ اس نے اپنی ماں کی بے وفائی، کمزوری اور گراوٹ کو دیکھ لیا ہے اور اس لیے کہ اقدار کے یوں درہم برہم ہو جانے سے کہ جن سے ستار (Satyr) کو ہائپیرئن پر فوقیت ملتی ہو اس کا اعتماد متزلزل ہو گیا ہے۔ گنہگار ماں کے جھوٹے آنسو نہ صرف ہلا دیتے ہیں بلکہ ایک بدشگونی بھی ہیں۔ وہ سوچتا ہے کہ ان تمام باتوں کا کوئی نیک انجام نہیں ہوگا۔ ہملٹ کے تجربہ کا کوئی واقعہ نہ صرف اسے ماضی اور مستقبل سے وابستہ کرتا ہے بلکہ انہیں اپنے اندر محفوظ کیے ہوتے ہے جیسے کہ بقول مارلو۔ یہ خیالات سے اتنا ہی پر ہے جتنا کہ انڈا گوشت سے۔[۱۸] جم کے تجربہ کو پوری طرح گرفت میں لانے کے لیے کانرڈ غیر مسلسل Oblique بیانیہ Narration طریقہ اختیار کرتا ہے۔ مارلو جم کی کہانی کو ترتیب وار بیان نہیں کرتا۔ وہ تاثراتی انداز اختیار کرتا ہے جس میں تجربات کو زمانہ کے تسلسل میں بیان نہیں کیا جاتا۔ بلکہ نفسیاتی ترتیب کو اہمیت دی جاتی ہے۔ "لارڈ جم" میں واقعات کو زمانہ کے لحاظ سے نہیں بلکہ تجربہ کی اہمیت کے لحاظ سے مرتب کیا گیا ہے۔ پہلے اور بعد کے

نہیں بلکہ اہم اور غیر اہم ہونے کی نسبت سے واقعات کو آگے یا پیچھے دکھایا جاتا ہے قصہ خوانی کے انداز کی یہ واقعات اور خیالات کی آمیزش بہت سادہ بھی ہے اور ڈراماتی بھی۔

آخر میں یہ بھی قابلِ غور ہے کہ شیکسپیئر تاثراتی طریقہ۔ اظہار کو ذہنی کیفیتوں کے تصویری اظہار کے لیے استعمال کرتا ہے۔ ہملٹ کے پیش کردہ کھیل میں شیکسپیئر نے اس تکنیک کے ذریعہ ہیکیوبا کی گفتگو کو بہت پر تاثیر بنا دیا ہے۔ ایکٹر کہتا ہے:

--- پرہس ایک ظالم کی تصویر کی طرح (ساکت) کھڑا تھا۔
اور جیسے اس کا ارادہ اور سوچ دونوں شل ہو گئے ہوں۔
وہ کچھ نہیں کر رہا تھا
لیکن جیسے ہم اکثر دیکھتے ہیں۔ بادل ساکت نظر آتے ہیں
بالکل موت کی خاموشی۔ پھر یک لخت ایک خوفناک گرج
آسمان کو چیرتی ہے۔ اسی طرح پرہس کے توقف کے بعد
غصہ کے طوفان نے اسے جھنجھوڑ دیا
اور سیکلوپس کے ہتھوڑے بھی کچھ یوں مارز کے
آہنی لباس پر نہیں گرے۔ حالانکہ وہ پوری قوت
سے اٹھائے گئے تھے۔
اس سے کہیں زیادہ بے رحمی سے پرہس کی خون آلود تلوار
پرائم کے اوپر گری۔

یہ بیان ہملٹ کی ذہنی کیفیت کی بڑی صحیح تصویر کشی کرتا ہے۔ کہ وہ بے پناہ انتقامی جذبہ سے سلگ رہا ہے مگر کچھ کر نہیں پاتا۔ ان سطور میں اس کے دبے ہوئے جذبات کا اظہار ہے اور وہ بھی اس حالت میں جب وہ بدلہ لینے کے لیے تیار ہے لیکن اس کے دل میں یہ جذبات ایک اور احساس کے ساتھ الجھ گئے ہیں جو بالکل ہی مختلف نوعیت کا ہے یہ انتقام سے نفرت کے جذبہ کا احساس ہے۔ ایکٹر کا مکالمہ

جاری رہتا ہے، اور اب وہ ہیکوبا کی حالت بیان کر رہا ہے :

لیکن اگر دیوتا اس وقت اسے خود دیکھ لیتے
جب وہ پرہس کا وہ خوفناک کھیل دیکھ رہی تھی
جس میں وہ اپنی تلوار سے اس کے شوہر کے اعضا کا
قیمہ بنا رہا تھا
— بے ساختہ چیخ جو اس کے منہ سے نکلی۔
تو اگر وہ انسانوں کی کسی بات سے بھی متاثر ہو سکتے۔
تو چشم فلک کور ہو جاتی
اور دیوتا بھی جذبات سے بے قابو ہو جاتے۔[109]

اس سے صرف یہی ظاہر نہیں ہوتا کہ ہیملٹ اپنے دل میں کلاڈئس کے متعلق متضاد جذبات کی کشمکش میں مبتلا ہے بلکہ انصاف کی اس انتقامی شکل کو انسانی ہمدردی کے نظریہ سے بھی محسوس کرتا ہے۔ (میرا خیال ہے کہ کھیل کے اس مقام پر اس مکالمہ کو ڈالنے کی اس کے علاوہ کوئی اور وجہ نہیں ہو سکتی) یہ ایک اہم صورت حال کو بروئے کار لانے اور ڈرامائی طور پر کامیاب مطلوبہ تاثر پیدا کرنے کی ایک خوبصورت مثال ہے۔ کانرڈ نے بھی اسی طرح تاثراتی انداز سے جم کی الجھی ہوئی ذہنی کیفیت کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے کمرۂ عدالت سے باہر جم مارلو سے جھگڑا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے مارلو نے اسے کتا کہا ہے۔ جو وہ خود بھی اس وقت اپنے آپ کو سمجھ رہا ہے اور جب مارلو نے اس کی غلط فہمی دور کر دی تو اس نے اس حقیر جانور کی طرف دیکھا جو خاموش بت بنا بیٹھا تھا۔ اس کے کان پھڑپھڑا رہے تھے اور اس کی ناک دروازے کو سونگھ رہی تھی۔ پھر اچانک وہ میکانکی انداز میں ایک مکھی پر جھپٹا۔[110]
اپنی تحقیر، بے عملی، بے یقینی اور میکانکی جذباتی حرکات میں کتا۔ مارلو کی یقین دہانی کے باوجود۔ جم کی صورت حال کی صحیح عکاسی کرتا ہے۔

(۹)

شیکسپیر کے ماڈل سے کانرڈ کا گریز

بات محض اتنی نہیں ہے کہ کانرڈ نے صرف شیکسپیر کی نقل کی ہے۔ "ہملٹ" کو اپنے لفظوں میں بیان کیا ہے اور "لارڈ جم" میں شیکسپیر کے طریق کار کی نقل کی ہے۔ اختلافات بھی ہیں اور وہ بہت اہم ہیں۔ مثلاً "ہملٹ" میں شہزادے کو اس گناہ کا ذمہ دار قرار دیا گیا ہے جس کا اس سے کوئی تعلق نہیں۔ شروع میں ہملٹ کو معلوم بھی نہیں تھا کہ اس کے باپ کو دھوکے سے قتل کر دیا گیا ہے اور اس کی ماں بے وفائی کی مرتکب ہوتی ہے۔ ذمہ داریاں صرف اس پر عائد ہوتی ہیں جو اس نے خود اپنے اوپر مسلط کی ہیں۔ یہ ذمہ داریاں عمودی بھی ہیں اور متوازی بھی۔ یعنی وہ بھی جو اسے وراثت میں ملی ہیں اور وہ بھی جو اسے اپنے معاشرے سے ملی ہیں۔ یہ بطور اولاد اور بطور وارثِ تخت اس پر آپڑی ہیں۔ اس کے برعکس جم خود کو براہِ راست اپنی غلطی کا ذمہ دار سمجھتا ہے۔ وہ اپنی کوتاہی کے لیے خارجی حالات کو جواز نہیں بناتا۔ وہ ایک ایسے معاشرے کا فرد ہے جو بکھر رہا ہے اور جہاں خارج کا کوئی وجود نہیں ہے۔ جہاں فرد بالکل تنہا رہ گیا ہے اور اپنے آپ تک محدود ہے یہی وجہ ہے کہ ہملٹ جو ایسی دنیا میں رہتا ہے جس کا اس کے باہر بھی وجود ہے جینے یا نہ جینے کے متعلق سوچ سکتا ہے۔ جم کے لیے "نہ جینا" کوئی معنی نہیں رکھتا۔ وہ خود اپنی دنیا ہے اور اس کے پاس کوئی ایسی چیز نہیں جس سے موت کے ذریعے چھٹکارا ممکن ہو۔

ہملٹ اور جم دونوں اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ان کی زندگی تقدیر کے رحم و کرم پر ہے۔ البتہ ہملٹ آخر وقت تک اس گمان میں رہتا ہے کہ وہ تقدیر کو بدل سکتا ہے۔ اس کا اظہار ہوریشیو سے اس کی اس درخواست میں ہے کہ وہ مرنے کے بعد اس کی عزت کو بحال کرے گا۔ شروع میں جم کو بھی کچھ ایسا ہی گمان تھا۔ اس لیے وہ چاہتا ہے کہ اسے اپنی صفائی کا ایک موقع ملے۔ اسی لیے وہ چاہتا تھا کہ اپنے دل کا حال کسی سے کہے کہ شاید یوں مصیبت سے نکل سکے۔ لیکن ہملٹ کے برعکس وہ آخر تک یہ اعتماد قائم نہ رکھ سکا۔ وہ اپنا ہاتھ اپنے ہونٹوں پر رکھ کر ایک لفظ کہے بغیر مر گیا۔ شاید یہ اس بات کی طرف اشارہ تھا کہ قسمت کے خلاف جنگ کرنے کا کوئی فائدہ نہیں۔

ہوریشیو سے ہملٹ آخری بات یہ کہتا ہے کہ جن لوگوں کو میرے متعلق غلط فہمی ہے ان کو میری سچائی اور میرے مقصد سے آگاہ کر دینا۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ وہ دنیا کے ساتھ کوئی تعلق محسوس کرتا تھا۔ لیکن مارلو کے مسلسل اصرار اور کانرڈ کے پُرزور دعوے کہ جم "ہم میں سے ہے" جم دنیا سے کسی قسم کا تعلق محسوس نہیں کرتا۔ اس کا اظہار علامتی طور پر اس وقت ہوتا ہے جب وہ انگوٹھی جو سٹائن نے جم کو دوستی اور اعتماد کی نشانی کے طور پر دی تھی۔ ڈُرا مین کے دامن سے گر پڑتی ہے۔ اسے جم نے ہی ڈُرامین کے دامن میں ڈالا تھا۔ مارلو اس واقعہ کو یوں بیان کرتا ہے:

> لوگوں نے دیکھا کہ وہ انگوٹھی جو اس نے اس کے دامن میں ڈالی تھی گری اور لڑھکتی ہوئی سفید فام شخص کے پیر سے ٹکرائی اور بے چارے جم نے اس طلسم پر ایک نظر ڈالی جس نے اس کے لیے شہرت، محبت اور کامیابی کے دروازے جنگلوں کی ان دیواروں میں کھول دیے تھے جن کے ساتھ سمندر کا جھاگ حلقہ کیے ہوئے تھا۔

وہ ایک ایسا جزیرہ تھا جو مغربی اُفق کے نیچے رات کا قلعہ
معلوم ہوتا تھا۔[۱۱]

لیکن رات کی پناہ گاہ اسے نہ بچا سکی۔ اور تصورات کی دنیا میں رہنے والے کو ٹھوس حقیقت نے کچل کر رکھ دیا۔

جس طرح اعتماد، عزت اور دوستی جن کا سہارا ہمیشہ ہملٹ کو حاصل تھا جم کو نہ بچا سکے۔ اسی طرح محبت نے بھی اسے کوئی سہارا نہ دیا۔ ہملٹ کم از کم پہلے اوفیلیا کو گالیاں دے کر اور پھر اس کی لاش پر چیخ چلا کر اپنا دل ہلکا کر سکتا تھا۔ جم کی زندگی میں جیول کے آنے سے کوئی فرق نہیں پڑا۔ مارلو اس تمام صورت حال کو بڑی وضاحت سے قلمبند کرتا ہے:

محبت، عزت اور لوگوں کا اعتماد حاصل کرنے میں کامیابی
اور فخر اور ان سے ملنے والی قوت، ہمت اور جرأت
کی کسی بھی داستان کے لیے مناسب موضوعات ہیں
لیکن ہم تو کامیابی کے صرف خارجی مظاہر سے متاثر ہوتے
ہیں اور جم کی کامیابی میں کوئی خارج نہیں تھے[۱۲]

جم کی مصیبتوں کا بھوت اس کے اندر تھا باہر کوئی نہیں تھا جس سے مقابلہ کیا جاتے اور جسے شکست دی جاتے یہی وجہ ہے کہ پٹوسان کے سفر پر جاتے ہوتے اس نے خالی پستول ساتھ لے جانے کا فیصلہ کیا۔[۱۳]

لگتا ہے کہ آخر میں جم نے قسمت کے سامنے پوری طرح ہتھیار ڈال دیے تھے جبکہ ہملٹ ابتدا تی جم یا سٹائن کی طرح اُس کے سامنے سینہ سپر بھی رہا اور جھکتا بھی رہا۔ جرأت کے ساتھ جھکنا سٹائن کا اصول ہے:

آدمی جب پیدا ہوتا ہے تو جیسے ایک خواب میں ڈوب جاتا
ہے جس طرح کوئی سمندر میں گر جاتے اگر وہ ناتجربہ کار آدمیوں
کی طرح باہر آنے کی کوشش کرتا ہے تو ڈوب جاتا ہے۔

لیکن میں تمہیں بتاتا ہوں صحیح طریقہ یہ ہے کہ قعرِ فنا میں کود
پڑے اور اس طرح ہاتھ پیر چلائے کہ سمندر اسے خود اوپر
اٹھائے سو اگر مجھ سے پوچھو تو جینے کا طریقہ یہی ہے۔[۱۱۴]

وہ تصورات کی دنیا میں رہتا ہے لیکن ایک سمجھ دار آدمی ہے۔ وہ تتلیوں کے خواب دیکھتا رہتا ہے لیکن اپنے خوابوں میں کھو نہیں جاتا۔ جب کوئی اچھی سی تتلی اس کے سامنے آجاتی ہے تو وہ موقع کو ہاتھ سے جانے نہیں دیتا۔ ہملٹ بھی ایک طرح سے بڑا سمجھ دار اور خوابوں کا باسی ہے لیکن جم آخر میں پوری طرح مایوس ہو جاتا ہے۔

شیکسپیئر اور کانرڈ دونوں سمندر کے سفر کو بیمار ذہن کے علاج کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ لیکن جبکہ ہملٹ مکاروں کی مکاری کا اُنھیں پر وار کر کے کامیاب لوٹتا ہے۔ جم پوری طرح برباد ہو جاتا ہے۔ جب مارلو اشارۃً کہتا ہے کہ اگر تم نے لمبی عمر پائی تو تم لوٹ کے آنا چاہو گے۔ تو جم کا جواب جو بے دھیانی میں اُس نے دیا جبکہ اس کی آنکھیں دیوار پہ لگے ہوتے گھنٹے پر جمی ہوتی تھیں یہ تھا:

"کاہے کے لیے لوٹوں گا؟"[۱۱۵]

وہ پٹوسان میں یوں جاتا ہے جیسے قبر میں ـــ کبھی نہ لوٹنے کے لیے۔

(۱۰)

اختتامیہ

شواہد سے یہ ثابت ہے کہ جب کانرڈ "لارڈ جم" لکھ رہا تھا تو "ہملٹ" مسلسل اس کے ذہن میں تھا۔ ناول کی ہر سطر میں ڈرامہ کی طرف دھیان جاتا ہے۔ لیکن اس کے پیشِ نظر شیکسپیئر کا مسئلہ نہیں تھا۔ یہ تو کسی اور فنکار کی تصویر تھی جس کا وہ ناقدانہ جائزہ لے رہا تھا۔ اس کی دلچسپی "ہملٹ" میں اٹھائے گئے سوالوں میں ہے۔ لیکن وہ جواب اپنے ڈھونڈ رہا ہے۔ "ہملٹ" اور "لارڈ جم" کے درمیان جو فرق ہے وہ

دراصل سولھویں اور بیسویں صدی کے درمیان کا فرق ہے۔ یہ طرزِ احساس کا فرق ہے جبکہ ہملٹ صرف شک میں مبتلا ہے۔ جم بیسویں صدی کی وہ روح ہے جس کی تمام دلچسپیاں ختم ہو گئی ہیں۔ جس کا اپنے گردوپیش ہر چیز سے اعتماد اٹھ گیا ہے۔ اول الذکر کے پاس یقین کی دولت ہے مگر اس پر کرب کا سایہ ہے۔ جب کہ مؤخر الذکر کے حصہ میں صرف کرب ہے۔ بس کرب۔ اور کچھ نہیں۔ ہملٹ کا ایک مسئلہ یہ ہے کہ زندہ رہا جائے یا نہ رہا جائے اس لیے کہ زندہ رہنے کا اس کے ذہن میں واضح تصور ہے۔ ایک اہم معنویت ہے۔ اس کا مطلب ہے موت۔ ایک نیند۔ اور غالباً ایک خواب جہاں فرشتوں کی پروازیں لوریاں دیتی ہیں۔ لیکن جم کے نزدیک موت کا کیا مطلب ہے؟ یہ کوئی واضح چیز نہیں ہے۔ یہ ایک واہمہ ہے۔ محض ایک امید۔ ایک احساس کہ شاید چھٹکارا مل جائے۔ شاید موت کی کلہاڑی کے گرتے ہی تحفظ اور سکون نصیب ہو جائیں[۱۱۷]۔ اور اگر انسان واہمہ کے سامنے سر جھکا دے تو پھر اس کا انجام وہی ہوتا ہے جو براتر لی کا ہوا۔ اسے کیا ملا؟

> اس نم آلود آنکھوں والے بوڑھے جونسز کی صورت جو ایک سرخ رومال سے اپنے گنجے سر کا پسینہ پونچھ رہا تھا۔ کتے کی افسردہ بھونک۔ وہ گدھا جس پر مکھیاں بھنبھنا رہی تھیں۔ یہ اس کی یادوں کا کل سرمایہ تھا۔ اور براتر لی کی شکل اس کی موت کے بعد۔ دکھ میں ڈوبی ہوئی وہ صورت۔ شاید اپنی عظیم کامیابی پر اس کا یقین اس سے انتقام لے رہا تھا۔ وہ یقین جس نے اسے زندگی کے دکھ کے جائز خوف سے محروم کر دیا تھا۔ کسی حد تک۔ یا شاید مکمل طور پر۔ کون جانے اس نے اپنی خودکشی کو کتنا عظیم کارنامہ سمجھا ہوگا؟[۱۱۸]

جم کے نزدیک موت ایک گھٹیا قسم کا فرار ہے۔ اور مارلو کو معذرت کرنا پڑی؛

میں نے اسے سمجھایا کہ میرا ہرگز یہ مطلب نہیں تھا کہ وہ لوگوں
سے بھاگ رہا تھا۔ "کسی آدمی سے نہیں۔ ساری دنیا میں ایک
آدمی سے بھی نہیں۔" [۱۱۹]

جم کے پاس وہ آئیڈیل نہیں ہیں جو ہملٹ کے بوجھ کو ہلکا کر دیتے ہیں۔ اس کا تو
بیڑا غرق ہو گیا تھا:

جب تمہارا جہاز ہی تمہارا ساتھ چھوڑ دے۔ جب ساری
دنیا تمہیں مایوس کر دے۔ وہ دنیا جس نے تمہیں بنایا۔
تمہیں سنبھالا۔ تمہاری حفاظت کی۔ یہ ایسا ہی ہے جیسے
انسانوں کی روحیں تاریک خلاؤں میں تیرتی ہوتی اور انتہا کو
چھوتی ہوتی کھلی چھوڑ دی گئی ہوں کہ وہ غیر ضروری جرأت۔
حماقت اور نفرت کا مظاہرہ کر سکیں۔ [۱۲۰]

"غیر ضروری جرأت۔ حماقت یا نفرت ـــــ"

ہملٹ کے یقین، عزت، بھائی چارے اور ٹھوس اور قابلِ تسخیر حقیقت کے تصورات
کی جگہ جم کے پاس بس یہی کچھ بچا تھا۔

کانرڈ ان آئیڈیلز کو ایک ایک کر کے لیتا ہے اور انہیں جم پر آزما کے
دیکھتا ہے وہ ان کا تجزیہ کرتا ہے وہ اسے بے معنی معلوم ہوتے ہیں۔ براؤلی کے پاس
بھی ایک تصور تھا۔ اسی طرح چیسٹر بھی ایک عجیب قسم کا آئیڈیلسٹ تھا جس نے جم جیسے
"کباڑ" کا بھی کوئی مصرف نکال لیا تھا۔ اور پھر اس زبردست آئیڈیلسٹ سٹائن کا
کیا انجام ہوا جسے اپنے آئیڈیلزم پر اتنا بھروسہ تھا اس نے دوسروں پر بھی اسے
مسلط کرنا چاہا؟ ناول اس کے تکلیف دہ انجام کے ذکر پر ختم ہوتا ہے۔ وہ اکثر کہتا ہے
کہ وہ یہ سب کچھ چھوڑ کر جانے کی تیاری کر رہا ہے۔ جانے کی تیاری ـــ اور بڑے
دکھ سے تتلیوں کی طرف ہاتھ اٹھاتا ہے۔[۱۲۱] آخر میں جم کا آئیڈیلزم اس مقام پر
پہنچتا ہے:

اپنے بچپن کے بے تکے خوابوں میں بھی کبھی اسے ایسی
غیر معمولی پرکشش کامیابی کا سامنا نہیں ہوا تھا۔ ہو سکتا
ہے کہ اس نے اپنی زندگی کے اس آخری لمحہ میں اپنی معزور
اور بے جھجک نگاہ میں اپنے آیڈیل کی وہ جھلک دیکھ لی
ہو جو ایک مشرقی دلہن کی طرح اس کے پہلو میں آبیٹھی تھی
لیکن وہ ایک ایسا گمنام شہرت کا دھنی نظر آتا تھا جس نے
اپنی بڑھتی ہوتی انا کے ایک اشارے پر خود کو محبت
کی مضبوط باہنوں سے چھڑا لیا تھا۔ وہ ایک محبت کرنے والی
جیتی جاگتی عورت کو چھوڑ کر ایک بے رحم تصوراتی طرز زندگی
سے شادی کر لیتا ہے۔[۱۲۲]

کیسا آیڈیلزم ؟ — کیا زبردست انا ! ایک مثالی طرز زندگی۔ اور دوسری طرف ہملٹ کا محفوظ، واضح آیڈیلزم جو اسے ہوریشو سے یہ درخواست کرنے پر مجبور کرتا ہے کہ وہ اس کے متعلق لوگوں کی غلط فہمی کو دور کر دے۔

ہملٹ خیالات میں گھرا رہتا ہے۔ اپنے خیالات۔ اپنے متعلق دوسروں کے خیالات۔ جم ان کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ مارلو انہیں برداشت نہیں کر سکتا۔ دفع کرو خیالات کو۔ یہ لفنگے ہیں آوارہ گرد ہیں۔ ہمیشہ ذہن کے پچھلے دروازے پر دستک دیتے رہتے ہیں۔ ان میں سے ہر ایک تمہارے وجود کا ایک حصہ لے جاتا ہے۔ ہر ایک ان چند تصورات کے ٹکڑے چن لیتا ہے جن پر اعتقاد پوری زندگی کی اساس ہوتا ہے جن کے سہارے صاف ستھری زندگی گزاری جا سکتی ہے اور آسانی سے مرا جا سکتا ہے۔[۱۲۳]

ہملٹ عزت کا محافظ بن کر سامنے آتا ہے۔ اپنے۔ اپنی ماں کے، اپنے باپ کے۔ ریاست کے عوام اور انصاف کے وقار کا محافظ بن کر۔

اسے اپنے آیڈیلزم کے متعلق کسی قسم کا شک نہیں۔ لیکن جم کے نزدیک

عزت کیا ہے؟ مثلاً برا ٹرلی کے نزدیک اس کا مقصد دوسروں پر فوقیت کا احساس ہے اس کے نزدیک ایک سفید فام آدمی کا دیسی لوگوں، سپاہیوں اور ادنیٰ افسروں کے سامنے ایک مجرم کی حیثیت سے کھڑا ہونا بے عزتی کی بات ہے۔ چیسٹر مادی و کاروباری کامیابی کو عزت سمجھتا ہے۔ جنٹلمین براؤن میں بھی غیرت کا ایک احساس ہے۔ اور سٹائن۔ اس نے جزیروں کی دنیا میں بہت سے مقامات دیکھے تھے۔ روشنی کے آنے سے پہلے (اور بجلی کی روشنی کے آنے سے بھی پہلے)۔ اخلاقی بصارت اور رمالی فائدہ سے بھی پہلے۔[۱۱۱] اور جم کے لیے اصل مسئلہ ذلت ہے یا شاید جرم۔

"اس نے اپنی بے عزتی کو اتنا زیادہ دل سے لگایا۔ حالانکہ

بات صرف جرم کی تھی۔"

یا پھر یہ صرف خوابوں کے بکھرنے اور انا کے ٹوٹنے کا معاملہ تھا؟

ہملٹ اپنی دنیا سے پوری طرح جڑا ہوا ہے۔ اسے احساس ہے کہ دوسروں کے قول و فعل اور ان کی سوچ کا اس پر اثر پڑتا ہے۔ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ دوسروں کی زندگیاں اس کے عمل سے متاثر ہوتی ہیں۔ وہ ایک شہزادہ ہے اور ریاست کی ذمہ داری محسوس کرتا ہے۔ اس کا ایمان ہے کہ ریاست کی فلاح و بہبود اس کی فلاح و بہبود سے منسلک ہے اسے بھائی چارے کا پورا شعور ہے۔ وہ اپنے گرد و پیش لوگوں کی جاننے کی کوشش کرتا اور انہیں سمجھ جاتا ہے۔ اسے کلاڈیس، گرٹروڈ، اوفیلیا، گلڈنسٹرن اور روزنکرانٹس۔ پولینیس لیرٹیز کے متعلق اپنی رائے میں کوئی شک نہیں ہے۔ وہ اسے حقیقی اور ٹھوس نظر آتے ہیں۔ جم کے ساتھ صورت حال ہی مختلف ہے۔ وہ حقیقت کے اس پہلو کے متعلق خصوصاً خاموشی اختیار کرتا ہے۔ صرف مارلو ہی بولتا ہے اور وہ یہ کہتا ہے:

جو لوگ ہمارے ساتھ ستاروں کی روشنی اور سورج کی گرمی
کا لطف اٹھاتے ہیں وہ کتنے مبہم، کتنے متزلزل اور کتنے
غیر واضح ہوتے ہیں۔ گویا تنہائی وجود کی ایک ٹھوس اور
لازمی شرط ہے۔ گوشت پوست کا یہ غلاف جس پر ہماری
نگاہیں مرکوز ہیں بڑھے ہوئے ہاتھ کے سامنے تحلیل ہو جاتا

ہے اور صرف ایک مسلون، مایوس اور پُرفریب ہیولا رہ
جاتا ہے جو نہ دکھائی دیتا ہے اور نہ ہاتھ آتا ہے[۱۲۵]

ہملٹ کہتا ہے کہ اچھا بُرا کچھ نہیں ہوتا۔ یہ سب سوچ کی بات ہے اور وہ بہت سوچتا ہے اس کے علاوہ اسے پہیلیاں بجھانے میں مزہ آتا ہے۔ وہ لفظوں سے کھیلتا ہے اور طنز کرتا ہے کچو کے لگاتا ہے۔ وہ لفظوں کی طاقت پر ایمان رکھتا ہے اور اپنی سوچ کو صیقل کرنے اور دوسروں پر وار کرنے کے لیے انہیں استعمال کرتا ہے۔ وہ بڑے سوچ سمجھ کر وار کرتا ہے اور اس کا وار کارگر ہوتا ہے۔ لیکن جم کوئی بحث نہیں کرتا۔ عام طور پر بولتا ہی نہیں۔ کیونکہ بقول مارلو:

مجھے کم از کم کوئی غلط فہمی نہیں تھی۔ لیکن یہ میں ہی تھا جو ایک
لمحہ پہلے لفظوں کی طاقت پر بہت بھروسہ رکھتا تھا اور
اب میں بولتے ہوئے ڈر رہا تھا۔ بالکل ایسے ہی جیسے کوئی
پھسل جانے کے خوف سے ہلنے کی ہمت نہ کرے۔

اس کے علاوہ ایک اور جگہ وہ یہ کہتا ہے:

آخری لفظ نہیں کہا جاتا۔ شاید کبھی نہیں کہا جائے گا
لیکن کیا حتمی بات کہنے کے لیے ہماری زندگی بہت مختصر
نہیں ہے جو یقیناً ہماری ہر ٹوٹی پھوٹی گفتگو کا اصل مقصد
ہے۔ میں نے ان حتمی الفاظ کی امید کرنی چھوڑ دی ہے جن
کا آہنگ۔ اگر وہ ادا ہو سکے۔ تو زمین اور آسمان دونوں کو
ہلا دے گا۔ آخری لفظ کہنے کی کبھی فرصت نہیں ہوتی ۔۔
محبت۔ آرزو۔ ایمان۔ مایوسی۔ تابعداری یا بغاوت
(خواہ کوئی لفظ ہو)[۱۲۶]

چنانچہ وہ خیالات جو ہملٹ کے نزدیک اچھائی یا برائی کو جنم دیتے ہیں (اور اسی لیے وہ اسے مایوس کرتے ہیں وہ جھلا اٹھتا ہے۔ برانگیختہ ہو جاتا ہے) مارلو کے نزدیک

ٹوٹی پھوٹی گفتگو ہیں۔ بے معنی۔ بیکار۔ ناقابلِ فہم۔

ہملٹ کے لیے جو کرب میں فتح یابی ہے وہ جم کے نزدیک عبث ہے۔ یا کم ازکم ناقابلِ فہم ہے۔ یہ بے یقینی کے دو درجے ہیں۔ احیاءِ علوم کے زمانہ کی بے یقینی حتمی ہے۔ ان کی دنیا بطلاموسی کی وہ محفوظ دنیا نہیں ہے جہاں انسان بڑی تمکنت سے خود کو مرکزِ کائنات اور ساری دنیا کا واحد اجارہ دار سمجھتا تھا۔ آج یہ ایک بہت مشکل دنیا ہے۔ جیسا کہ برٹرینڈ رسل نے کہا:

> سائنس کے فلسفہ پر ہیوم کے زمانہ سے ہی دو زبردست
> تہمتیں تھیں علیت اور استقرا Causality
> And Induction۔ ہم دونوں کو مانتے ہیں۔ لیکن ہیوم نے
> یہ ثابت کیا کہ ہمارا یقین ایک اندھی عقیدت ہے جس کے لیے
> کوئی معقول جواز قائم نہیں کیا جا سکتا۔ ڈاکٹر وہائیٹ ہیڈ
> کا خیال ہے کہ فلسفہ میں ہیوم کا جواب موجود ہے۔ میں دونوں
> جوابوں سے مطمئن نہیں ہوں۔[۱۲۷]

احیاءِ علوم کے زمانہ میں حقیقت پریشان کن تھی۔ بیسویں صدی کے لیے ناقابلِ فہم ہے[۱۲۸] دنیا کی سادہ تزئین بعید از امکان بات ہے۔ جیسے کسی بادل کی صحیح شکل و صورت کا بیان۔ لمحہ لمحہ تبدیل ہوتی حقیقت کا یہ ادراک ڈن کی "دی فرسٹ اینی ورسری" میں بھی ملتا ہے جہاں وہ نئے فلسفہ کا ذکر کرتا ہے جس نے ہر چیز کو مشکوک بنا دیا ہے۔[۱۲۹] لیکن اس بے یقینی کی بھی ایک سمت تھی۔ صرف اس کا ادراک ذرا مشکل تھا۔ گو وہ اس کی تقدیر کو متعین کر رہی تھی۔ بیسویں صدی میں یہ قطعی ناقابلِ فہم ہو گئی ہے۔ تقریباً افراتفری کی شکل اختیار کر گئی ہے۔ اور انسان کی روح جو آئیڈیل کی تلاش میں تھی بالکل بوکھلا گئی ہے اور مکمل تباہی کے کنارے پر آ کھڑی ہوتی ہے۔[۱۳۰]

یہ بے یقینی بیکٹ کے "اینڈگیم" میں نظر آتی ہے جہاں انسان دائروں میں گھومتے رہتے ہیں۔ حرکت کا کوئی رُخ نہیں ہے۔ کوئی ارتقا نہیں ہے۔ ٹی۔ ایس ایلیٹ کے الفاظ

میں ہماری تمام کاوشوں کا انجام یہی ہوگا کہ ہم اسی مقام پر لوٹ آئیں گے جہاں سے چلے تھے[۱۳۱] کانرڈ بیسویں صدی کے مرض کی نشان دہی اس صدی کے آغاز میں ہی کر دیتا ہے۔ "لارڈ جم" ۱۹۰۰ء میں شائع ہوا تھا۔

کانرڈ "بھٹکی ہوتی روح" کے مسئلہ سے دوچار تھا۔ شیکسپیئر میں اسے ہملٹ کی شکل میں ایک ایسی ہی بھٹکی ہوتی روح سے واسطہ پڑا تھا۔ اس نے ہملٹ کے مسئلہ کو لیا۔ اسے موجودہ دور کے تقاضوں کے مطابق نئے معنی دیے اور وہ غالباً اس نتیجہ پر پہنچا کہ ہملٹ کے مسائل اس کے خارج میں نہیں ہیں۔ خارجی حالات تو اس کے آئیڈیلزم کے لیے دفاع کا کام کرتے ہیں۔ "لارڈ جم" میں کانرڈ نے ہملٹ کے مسئلہ کو اٹھایا ہے اور وہ یوں کہ اس کے راستہ کی تمام رکاوٹیں ہٹا دی ہیں۔ جم وہ ہملٹ ہے جس کی عملی صلاحیتیں شک، بے یقینی اور تعطل سے مفلوج نہیں ہوتیں۔ وہ دوسروں کی ہمدردی اور حمایت سے بھی محروم نہیں ہے۔ نہ اس کی محبت ناکام ہے۔ اس نے دراصل وہ سب کچھ حاصل کر لیا ہے جو اپنے خیال میں اس نے کھو دیا تھا۔ عزت، اعتماد، عملی صلاحیت پھر بھی وہ ایک مایوس انسان ہے۔ "ہملٹ" کی اس تخلیقی تنقید میں کانرڈ بریڈلے کے اس نظریہ سے متفق نظر آتا ہے کہ آدمی "اپنی روح کی "لاانتہا" کی وجہ سے خود کو مجبور پاتا ہے کہ اس کی روح کی لاانتہا ہی اس کی تباہی کا سبب ہے۔"[۱۳۲] جم کانرڈ کا ہملٹ ہے جو ایمان اور اقدار کے ان سہاروں سے محروم ہے جو ڈنمارک کے شہزادہ کو حاصل تھے چنانچہ نتیجہ ۔۔۔ ایک غیر یقینی عمل کا ناقابل فہم انجام۔ اور کانرڈ بڑے طنز سے اس بھٹکے ہوتے انسان کو لارڈ کا خطاب دیتا ہے[۱۳۳] رومانی آئیڈیل کا یہ احمقانہ انجام ہے اور کانرڈ اصرار کرتا ہے کہ وہ جم ہم میں سے ہی تھا۔" وہ تمام جدید یورپی آئیڈیلسٹوں کی طرح مایوسی کو آفاقی بنا دیتا ہے حالانکہ سوچا جاتے تو یہ صرف آئیڈیلزم کی ناکامی ہے۔ بورژوا آئیڈیلزم کی۔ جس نے انا کو اتنا بڑھایا کہ انسان خود کو دیوتاؤں کے برابر سمجھنے لگا۔ اس نے خود غرضی کو پیدا کیا۔ فاشزم کو ہوا دی اور آمریت اور سامراجی سوچ کو افراد پر مسلط کر دیا۔ یہ ناکامی اس سوچ کی ہے جس نے آمریت اور ناانصافی

کو جنم دیا۔ یہ پوری نسل کی ناکامی نہیں ہے۔ انسان آج بھی عظیم ہے۔ مگر انفرادی حیثیت
سے نہیں بلکہ صرف اپنے اجتماعی عمل کی بدولت۔ جب وہ سب کے ساتھ مل کر آگے
بڑھتا ہے تب ہی اشرف المخلوقات کہلانے کا مستحق بنتا ہے۔

حواشی

۱۔ کانرڈ۔ اے پرسنل ریکارڈ۔ ص ۱۴۱

۲۔ ایضاً

۳۔ ایضاً ص ۱۴۲، ۱۴۱

۴۔ ای ایم ویز نیک۔ دی مرر آف کانرڈ۔ ص ۱۸

۵۔ جوسیلین بینر۔ جوزف کانرڈ۔ ص ۱۸

۶۔ کانرڈ۔ اے پرسنل ریکارڈ۔ ص ۱۴۲

۷۔ ژاں آبری دی سی ڈریمر ص ۸۷

۸۔ کانرڈ اے پرسنل ریکارڈ ص ۱۴۳

۹۔ ایضاً ص ۱۴۳

۱۰۔ کنگ جان IV ii ص ۱۸

۱۱۔ کانرڈ۔ لارڈجم ص ۱۸۱

۱۲۔ بی سی مار۔ جوزف کانرڈ۔ اے سائیکولوجیکل بایوگرافی ص ۲۰۳۔

۱۳۔ ایم سی بریڈ بروک پولینڈز نگلش جینئس ص ۵۳

۱۴۔ ایضاً

۱۵۔ فلیشمین۔ کانرڈز پالیٹکس ص ۲۰۳

۱۶۔ ایم سی بریڈ بروک پولینڈز انگلش جینئس ص ۱۷

۱۷۔ ایضاً ص ۷۶

۱۸۔ ای اے بیکر۔ ہسٹری آف دی انگلش ناول ص ۳۹

۱۹۔ ایم سی برڈبروک پولینڈز انگلش جینئس

۲۰۔ ٹی ایس ایلیٹ سیلیکٹڈ ایسیز ص ۸۸۔ ۲۸۷
دی میٹافزیکل پوئٹس

۲۱۔ ایل سی نائٹس۔ سم شیکسپیرین تھیمز ص ۲۱۹

۲۲۔ میگروز اے ٹاک ود جوزف کانرڈ ص ۲۱۹
ہوسکتا ہے کہ کانرڈ نے یہ ڈرامے نہ دیکھے ہوں وہ ویسے بھی تھیٹر کے زیادہ

حق میں نہیں تھا جیسا کہ اس خط سے
ظاہر ہوتا ہے جو اس نے گالز وردی
کو لکھا اور جس میں اس نے ان تاثرات
کا اظہار کیا:

"مجھے سیکرٹ ایجنٹ کے لکھنے میں (ڈرامائی
تشکیل) میں بہت دقت محسوس ہوتی۔
مقصد یہ تھا کہ کہانی کا صرف ڈھانچہ رہ جائے
اور تب مجھ پر پہلی مرتبہ انکشاف ہوا کہ
میں نے کتنی خوفناک کہانی لکھی ہے، ناول
لکھتے ہوئے میں نے پلاٹ کو ان لوازمات
سے کسی حد تک چھپا دیا تھا جن سے کہانی
ناول بنتی ہے۔ کہانی کو ڈرامہ بنانے کے
لیے مجھے ان تفصیلات میں جانا پڑا جن
میں کوئی بات ڈھکی چھپی نہیں رہ سکتی۔"

(میگروز)

جوزف کانرڈ سے ایک گفتگو۔ ص ۲۸

۲۳۔ دی ریڈرز انسائیکلوپیڈیا آف
شیکسپیئر ٹومس کرامول کمپنی نیو یارک
ص ۹۱-۲۸۸

۲۴۔ ایضاً

۲۵۔ اے سی بریڈلے۔ شیکسپیئرین ٹریجڈی
ص ۱۲۷

۲۶۔ برٹرنڈ رسل۔ پورٹریٹس فروم
میموری ص ۸۳

۲۷۔ ای ایم ویزٹنگ دی مرر آف کانرڈ
ص ۸۳

۲۸۔ اے سی بریڈلے۔ شیکسپیئرین ٹریجڈی
ص ۱۲۸

۲۹۔ ولسن نائٹ شیکسپیئرین ٹیمپسٹ
ص ۱۷۹

۳۰۔ اے سی بریڈلے۔ شیکسپیئرین
ٹریجڈی ص ۱۰۱

۳۱۔ پاؤلوچی ہیگل آن ٹریجڈی ص ۸۳

۳۲۔ ٹی ایس ایلیٹ۔ حوالہ ۲۰

۳۳۔ کولرج۔ شیکسپیئرین کریٹیسزم ص ۳۷

۳۴۔ ایضاً ص ۳۷

۳۵۔ ٹونی ٹینز "لارڈ جم" ص ۷

۳۶۔ ہیملٹ، ایکٹ ۳، سین ۴، سطر ۲۰۶

۳۷۔ مارلو جم کے متعلق کہتا ہے کہ وہ فراریت
پسند نہیں تھا، البتہ جس بات کو میں سمجھ نہیں
پایا وہ یہ ہے کہ آیا اس کا طریق کار فراریت
پسندانہ تھا یا جرأت مندانہ۔

۳۸۔ جم براؤن کی جان بچانے کی کوشش
میں ڈین وارث کی موت کا سبب بنتا ہے۔

۳۹۔ پاؤلوچی۔ ہیگل آن ٹریجڈی، ص ۲۱۴

۴۰۔ کانرڈ، جوزف

۴۱- سوفوکلیز: ایڈی پس ریکس

۴۲- بریڈلے کے تبصرے کی گونج سنائی دیتی ہے۔

۴۳- ایلسی نائٹس: سم شیکسپیرین تھیمز ص ۲۱۹۔

۴۴- ایضاً، ص ۱۴۱

۴۵- ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ: سلیکٹڈ ایسیز: باب، ہملٹ۔

۴۶- کانرڈ، جوزف: لارڈ جم، ص ۱۵۳

۴۷- ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ: سلیکٹڈ ایسیز ص ۱۴۱

۴۸- کانرڈ، جوزف: لارڈ جم، ص ۱۵۳

۴۹- کیٹس لیٹرز، ص ۵۳

۵۰- کانرڈ، جوزف: لارڈ جم، ص ۱۶۳

۵۱- میک، می نارڈ: ٹریجک تھیمز ان ویسٹرن لٹریچر: باب: دی ورلڈ آف ہملٹ ص ۳۳۔

۵۲- ٹینر، ڈاکٹرٹی: لارڈ جم، ص ۱۶

۵۳- ایضاً، ص ۱۵

۵۴- ناسٹرومو: باب: آتھرز نوٹ

۵۵- یوتھ — اے نیریٹو اینڈ ٹو اور ص ۴۸

۵۶- بیکر، ای، اے، دی ہسٹری آف انگلش ناول، جلد ۱۰، ص ۲۹

۵۷- یوتھ — آتھرز نوٹ

۵۸- کانرڈ، جوزف، اے پرسنل ریکارڈ ص ۱۴۳

۵۹- ژاں آبری: دی سی ڈریمر، ص ۹۵

۶۰- ایضاً ایضاً

۶۱- کانرڈ جوزف، لارڈ جم ص ۸

۶۲- ایضاً ص ۱۶۲

۶۳- ایضاً ص ۱۷۱

۶۴- ایضاً ص ۶۶

۶۵- ہملٹ، ایکٹ ۵، سین ۲، سطر ۲۳۳

۶۶- کانرڈ جوزف، لارڈ جم، ص ۶۸-۶۷

۶۷- ایضاً ص ۱۶۶

۶۸- ایضاً ص ۱۵۹-۱۵۸

۶۹- ہملٹ: ایکٹ ۲، سین ۲، سطر ۳۱۷ (نیز دیکھیے میکبتھ ایکٹ ۵ سین ۵۔ ص، ۲۸-۲۴

۷۰- پورٹریٹس فرام میموری

۷۱- کانرڈ جوزف لارڈ جم، ص ۱۴۳-۱۴۲

۷۲- ہملٹ، ایکٹ ۵، سین ۲ سطر ۱۱

۷۳- ایضاً ایکٹ ۱، سین ۵ سطر ۱۸۸

۷۴- کانرڈ جوزف، لارڈ جم ص ۱۰

۷۵- ایضاً ص ۱۱

دوسرا خیالی ہیرو "ہارٹ آف ڈارکنس" کا ہے۔ کبھی وہ گھٹیا سی طفلانہ حرکتیں کرتا ہے وہ چاہتا ہے کہ کسی نامعلوم مہم سے واپسی پر بادشاہ اس کا استقبال کرنے کے لیے آئیں (لوبھ۔ ص ۱۴۸)

۷۶۔ ہملٹ: ایکٹ ۴، سین ۴ سطر ۵۳

۷۷۔ کانرڈ کے پدری عکس کے لیے دیکھیے ماتر، برنارڈ سی: جوزف کانرڈ۔ سائیکولوجیکل بیاگرافی

۷۸۔ ہملٹ: ایکٹ ۱، سین ۵، سطر ۱۵

۷۹۔ میکبتھ میں بینکو کے بھوت کی طرح۔

۸۰۔ کانرڈ جوزف، لارڈ جم ص ۸۷

۸۱۔ ایضاً ص ۸۹

۸۲۔ ایضاً ص ۱۶۸

۸۳۔ ایضاً ص ۱۸۷

۸۴۔ ایضاً ص ۱۲۳

۸۵۔ ایضاً ص ۱۵۰

۸۶۔ ایضاً ص ایضاً

۸۷۔ جونز، ارنسٹ۔ الیسیز آن ایپلائیڈ سائیکو انالیسز

۸۸۔ ٹریورسی، ڈی۔ اے۔ این اپروچ ٹو شیکسپیئر ص ۸۱

۸۹۔ کونریڈ اور "ناسٹرومو" کے مشیریوں کے محرکات بھی غیر واضح ہیں

۹۰۔ کانرڈ، جوزف، "لارڈ جم" ص ۱۳۶

۹۱۔ سوفوکلیز "اینٹیگنی" اور "الیکٹرا"

۹۲۔ کانرڈ، جوزف، لارڈ جم ص ۸۶-۸۵

۹۳۔ ایضاً ص ۱۲۳

۹۴۔ " ص ۱۶۵

۹۵۔ رچرڈسن، ولیم، الیسیز آن سم آف شیکسپیئرز ڈرامیٹک کیرکٹرز

۹۶۔ کانرڈ، جوزف، لارڈ جم، ص ۱۶۲

۹۷۔ ایضاً ص ۷۹

۹۸۔ ہملٹ، ایکٹ ۵، سین ۲، سطر ۲۴۸

۹۹۔ کانرڈ، جوزف، لارڈ جم۔ ص ۶۲-۶۳

۱۰۰۔ ایضاً ص ۴۸

۱۰۱۔ بیکن، فرانسس، الیسیز "آف فرینڈشپ

۱۰۲۔ کانرڈ، جوزف، "لارڈ جم" ص ۶۶

۱۰۳۔ "ہملٹ" بھی سائنس کی طرح ایسے حقائق پر مشتمل ہے جنہیں مصنف نہ سمجھ سکا نہ فن بنا سکا اور نہ اجاگر کر سکا۔ ایلیٹ۔ ٹی۔ ایس سلیکٹڈ ایسیز

۱۰۴۔ ٹریورسی، ڈی۔ اے۔ این۔ این اپروچ ٹو شیکسپیئر

۱۰۵۔ کانرڈ، جوزف، "لارڈ جم" ص ۳۱۲

۱۰۶۔ ایضاً ص ۳۱۳

۱۰۷۔ براڈلی کا ناقد، جونز بھی براڈلی کے متعلق اپنے نظریہ پر اسی طرح مصر ہے جس طرح پولونیس ہملٹ کے متعلق۔

۱۰۸۔ کانرڈ، جوزف، لارڈ جم، ص ۱۱۳

۱۰۹۔ 'ہملٹ' ایکٹ ۲، سین ۲، ص ۵۱۰

۱۱۰۔ کانرڈ، جوزف، 'لارڈ جم' ص ۶۱

شیکسپیئر ایک اور بھی طریقہ بھی اختیار کرتا ہے کہ ہملٹ اور پولونیس بات کو دہراتے ہیں۔ ایکٹ ۱، سین ۵، سطر ۱۸۱، ۹۳، ۲۲۴ ایکٹ ۲، سین ۱، سطر ۶، ۹۴، ۹۷۔ اسی طرح 'لیر' بھی دہراتا ہے ایکٹ ۵، سین ۳ سطر ۲۵۹ اور ۳۱۰۔ اس طریقے سے شیکسپیئر کردار کی غیر حاضر دماغی، جھنجلاہٹ یا روحانی کرب کو ظاہر کرتا ہے۔ کانرڈ بھی اس طریقے کو استعمال کرتا ہے، 'لارڈ جم' ص ۹۲، ۹۷، اور ص ۱۵۵، ۱۱۴ اسی لیے کانرڈ کہتا ہے کہ .روشنی اور نظم حیات کی طرح الفاظ بھی ہماری پناہ بنتے ہیں۔

۱۱۱۔ کانرڈ، جوزف، 'لارڈ جم' ص ۲/۱۳

۱۱۲۔ ایضاً۔ ص ۱۷۲

۱۱۳۔ یہ ایلبی کے "ہو از افریڈ آف ورجینا وولف" کے جارج اور مارتھا کی طرح کی دنیا ہے جہاں خارج کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔

۱۱۴۔ کانرڈ، جوزف، 'لارڈ جم' ص ۱۶۳

۱۱۵۔ ہملٹ، ایکٹ ۳، سین ۴، ص ۲۰۶

۱۱۶۔ کانرڈ، جوزف، 'لارڈ جم' ص ۱۸۰

۱۱۷۔ ایضاً ص ۱۲۳

۱۱۸۔ ایضاً ص ۵۴

۱۱۹۔ ایضاً ص ۶۲

۱۲۰۔ ایضاً ص ۹۵

۱۲۱۔ ایضاً ص ۳۱۳

۱۲۲۔ ایضاً ص ۳۱۳

۱۲۳۔ ایضاً ص ۳۹، ۴۸

۱۲۴۔ ایضاً ص ۱۶۷

۱۲۵۔ ایضاً ص ۱۳۸

۱۲۶۔ ایضاً ص ۱۷۱

۱۲۷۔ رسل برٹرینڈ، اسکیپٹیکل ایسیز "انسائنس سپرسٹیشن" ص ۳۴

۱۲۸۔ کانرڈ، جوزف، لارڈ جم ص ۲۳۱

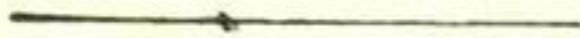
۱۲۹۔ ڈن۔ "دی فرسٹ اینی ورسری" سطر ۲۰۵۔

۱۳۰۔ مارلو کا خیال ہے کہ تجسس ٹوفاسٹس کی طرح انسان کو جہنم میں لے جاتا ہے لیکن علم بذات خود بھی کسی تسکین کا باعث نہیں ہے۔

۱۳۱۔ ایلیٹ۔ ٹی۔ ایس، "لٹل گڈنگ"

۱ 'وان گاگ' کی پینٹنگ "دی پوٹیٹو ایٹرز" اس ذہنی کیفیت کی بہترین عکاسی کرتی ہے۔

۱۳۲- بریڈلے، شیکسپیرین ٹریجڈی

۱۳۳- کانرڈ، جوزف، 'لارڈ جم' ص ۱۷۰-

BIBLIOGRAPHY

Shakespeare

1. Paolucci, Anne & Henry, *Hegel On Tradegy*. Doubleday & Co., Inc. Garden City, New York, 1962.
2. Raysor, Thomas Middleton (Edited by) *Coleridge's Shakespearean Criticism*. Conslable & Co., 1930.
3. Bradley, A.C. *Shakespearean Tragedy*. Macmillan & Co., Ltd. 1949.
4. Mack, Maynard. *The World of Hamlet : Tragic Themes in Western Literature*. Edited by Cleanth Brooks. New Haven Yale University Press.
5. Eliot, T.S. *Selected Essays*. Faber & Faber Ltd., London 1963.
6. Knight. G. Wilson. *The Shakespearean Tempest*. Methuen & Co. Ltd., London 1964.
7. Knights, L.C. *Some Shakespearean Themes and An Approach to Hamlet*. Peregrine Books 1960.
8. Jones, Ernst. *Essays in Applied Psychoanalysis*, 1923.
9. Traversi, D.A. *An Approach to Shakespeare*. Sands & Co. (Publishers) Ltd.,
10. Richardson, William. Essays on some of Shakespeare's .
11. Madariaga, Salvador De. *On Hamlet*. London, 1948.
12. Craig, W.J. (Edited by) *The Complete Works of William Shakespeare*, Oxford University Press, London. 1963.
13. *The Reader's Encyclopedia of Shakespeare*. Edited by Oscar Jones Campbell. Thomas Y. Cromwell Company, New York.

Conrad, Joseph.

1. Visiak, E.H.: *A. Mirror* of *Conrad* Werner Laurie, London 1955.
2. Jean-Aubry, G : *The Sea Dreamer*. Translated by Helen, Sebba. George Allen & Unwin Ltd., 1957.
3. Dorothy Van Ghent: *The English Novel : Form and Meaning*. New York, 1961.
4. Leavis, F.R.: *The Great Tradition*. Peregrine Books, 1962.
5. Baker, E.A.: *History of the Novel*. 'Yesterday'. Vol. X.H.F. & G. witherby Ltd., 1939.
6. Meyer, Bernard C.: *Joseph Conrad: A Psychoanalytic Biography*. Princeton University Press. N.J. 1967.
7. Flieshman, A: *Conrad's Politics*. The John Hopkins Press, Battimore, 1967.
8. Bradbrook, M.C.: *Poland's English Genius*. Cambridge University Press, 1941.
9. Megroz : *A Talk with Conrad and a Criticism of his Mind & Method*. London 1926.

10. Tanner, Tony : *Lord Jim.* Edward Arnold (Publishers) Ltd., London, 1963.
11. Daiches, David : *White Man in the Tropics :*
12. Baines, Jocelyn : *Joseph Conrad.* Weidenfeld & Nicolson, London 1960.
13. Conrad, Joseph : *A Personal Record.* J.M. Dent & Sons, Ltd., London & Toronto, 1919.
14. Conrad, Joseph : *Lord Jim.* Penguin, 1957.
15. Conrad, Joseph : *Youth– A Narrative & Two Other Stories.* John Grant, Edinbrugh, 1925.

Brecht :

1. Williams, Raymond, *Modern Tragedy*, Chatto and Windus, London. 1966.
2. Butcher, S.H., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts*, Dover Publications Ltd., 1951.
3. Willet, John, *Brecht on Theatre*, 1964.
4. Heinz, Politzer, *How Epic is Bertolt Brecht's epic Theatre*, Bogard and Oliver, Modern *Drama*, Oxford University Press, New York, 1965.

Maxim Gorky :

1. *Maxim Gorky on Literature*, selected Articles, Foreign Languages Publishing House, Moscow.
2. Socialist Realism in Literature and Art, Progress Publishers, Mosco.
3. Gorky, Maxim, collected works in Ten Volumes, Vol.IV, Progress Publishers, Moscow.

Federico Garica Lorca

1. Gibson, Ian, *The Death of Lorca*, Paladin, Granada Publishing Ltd., 1974.
2. Cole, Toby, Playwrights on Playwriting, Macgibson and Kee, London, 1960.
3. Ferguson, Francis, *The Human Language in Dramatic Literautre*, Doubleday and Company, 1957.

Jean - Paul Sartre

1. Breisach, Earnest, *Introduction to Modern Existentialism*, Grove Press Inc., N.Y. 1962.

2. Sartre, J–P., *Existentialism and Humanism*. Translated by Philip Mairet Eyre Methuen Ltd., London, 1973.
3. Leibling, A.J., *The Republic of Silence* Translated by Roman Guthrie.
5. Sartre, J-P., *Being and Nothingness*, Eyre Methuen Ltd., London 1973.

Eugene Ionesco.

1. Esslin. Martin. *The Theatre of the Absurd*, New York, 1961.
2. Coe. Richard. *Eugene Ionesco*, Edinburgh, Scotland, 1961.
3. Eugene Ionesco, Foreword, *plays*, translated by Donald Watson London, 1959.

Albee. Edward

1. Anacher, Richard E., *Edward Albee*, Twayne Publishers, 1969.
2. Blair, Hornberger, Stewart Scott, *American Literautre – a brief history*, Forseman and Company, 1964.
3. Dawner, Alan S., *American Dream and its Critics*, University of Chicago Press, 1965.

مطبوعات ادارہ تالیف و ترجمہ

سائنس و ٹیکنالوجی

کتاب	مصنف	روپے
۱۔ اضافیت کا نظریہ خصوصی	از پروفیسر خالد لطیف میر	۱۲/-
۲۔ سوئی گیس اور اس کا مصرف	از ڈاکٹر محمد نذیر رومانی	۱۵/- "
۳۔ ہم ربطی کیمیا	از ڈاکٹر محمد ظفر اقبال، ڈاکٹر نصیر احمد	۱۰/- "
۴۔ فولاد سازی	از ڈاکٹر فضل کریم، ڈاکٹر آئی ایچ خاں، ڈاکٹر منشا	۱۸/- "
۵۔ نظریۂ گروپ	از پروفیسر عبدالمجید	۱۴/- "
۶۔ لسونت مادے	از ڈاکٹر ایم اے عظیم	۳/۵۰ "
۷۔ جیڈ	"	۳/۵۰ "
۸۔ شماریاتی میکانیات	ڈاکٹر عبدالبصیر پال	۱۰/- "
۹۔ مرکزائی اشعاع اور زراعت میں ان کی اہمیت۔	از ڈاکٹر احمد سعید بھٹی	۱۰/- "
۱۰۔ فونڈری ٹیکنالوجی	از ڈاکٹر فضل کریم	۴۵/- "
۱۱۔ مرکزائی کیمیا	از ڈاکٹر محمد ظفر اقبال	۱۵/- "
۱۲۔ تجاذب اور سیاروی حرکت	از ڈاکٹر عبدالبصیر پال	۱۲/- "

۱۳- کیمیائی بندوساخت	از ڈاکٹر محمد ظفر اقبال	۱۴/- روپے
۱۴- پیلی انٹالوجی	از ڈاکٹر ابوبکر	۱۲/- "
۱۵- رنگ نگاری	از ڈاکٹر محمد ظفر اقبال	

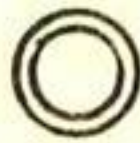
معاشرتی علوم

۱- علم افزائش آبادی کے تکنیکی پیمانے	از پروفیسر منظہر حسین	۲/- "
۲- بچوں میں حسد	از پروفیسر مس منور جہاں رشید	۲۴/- "
۳- بچوں کے منفکر	"	۲۶/- "
۴- بچوں کے نفسیاتی مسائل	"	۳۰/- "
۵- تاریخ سائنس	از پروفیسر ڈاکٹر سی اے قادر	۲۸/- "
۶- رابرٹ مالتھس اور اس کی تعلیمات -	"	۱۵/- "
۷- روسو اور اس کی تعلیمات	"	
۸- چونچال بچے	از پروفیسر مس منور جہاں رشید	۴۰/- "
۹- تعلیم بذریعہ کھیل	"	۲۵/- "
۱۰- پاکستان کی معدنی دولت	از پروفیسر ذوالفقار احمد	۲۶/- "

قاموس واصطلاحات

۱- قاموس نباتیات	از پروفیسر وہاب اختر عزیز	۱۵/- "
۲- اصطلاحات معاشیات	ادارہ	۱۰/- "

۳۔ اصطلاحات نفسیات	ادارہ	۱۰/- روپے
۴۔ اصطلاحات اطلاقی نفسیات	ادارہ	۱۰/- ″
۵۔ اصطلاحات کیمیا	از سید ضیا احمد رضوی	۳۵/- ″
۶۔ اصطلاحاتِ طبیعیات	″	۴۵/- ″

◎

— ملنے کا پتہ —

سیلز ڈپو، جامعہ پنجاب (اولڈ کیمپس) لاہور

1778

رضی عابدی، پنجاب یونیورسٹی لاہور کے شعبہ انگریزی ادبیات میں ایسوسی ایٹ پروفیسر ہیں۔ سونی پت، مشرقی پنجاب (بھارت) میں پیدا ہوئے اور ابتدائی تعلیم دہلی میں حاصل کی۔

قیام پاکستان کے بعد لاہور آگئے اور پنجاب یونیورسٹی، لاہور سے پہلے بی۔ ایس۔ سی۔ اور پھر ایم۔ اے۔ انگریزی کیا۔ بعد ازاں کیمبرج سے ٹرائی پاس کی ڈگری حاصل کی۔ اُردو اور انگریزی دونوں زبانوں میں رضی عابدی کے تنقیدی مضامین اکثر رسائل و جرائد میں چھپتے رہتے ہیں اور ادبی حلقوں میں قدر و منزلت کی نگاہ سے دیکھے جاتے ہیں۔